

Η ΣΚΙΑΓΡΑΦΗΣΗ ΤΗΣ ΓΥΝΑΙΚΕΙΑΣ ΤΑΥΤΟΤΗΤΑΣ ΣΤΟ ΕΡΓΟ ΤΗΣ MARTHA  
GRAHAM- ΧΩΡΙΚΟΙ ΣΥΜΒΟΛΙΣΜΟΙ ΣΤΟ *NIGHT JOURNEY*



ΕΡΕΥΝΗΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

ΦΟΙΤΗΤΡΙΑ: ΕΡΑΣΜΙΑ ΣΚΑΡΤΣΙΛΑ

ΕΠΙΒΛΕΠΩΝ: ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΡΟΤΣΙΟΣ

ΣΥΜΒΟΥΛΟΣ: ΘΑΝΑΣΗΣ ΜΟΥΤΣΟΠΟΥΛΟΣ

ΠΟΛΥΤΕΧΝΕΙΟ ΚΡΗΤΗΣ | ΣΧΟΛΗ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΩΝ ΜΗΧΑΝΙΚΩΝ

ΑΚΑΔΗΜΑΪΚΟ ΕΤΟΣ 2023 - 2024

## ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

### ΠΡΟΛΟΓΟΣ

#### ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1<sup>ο</sup> : ΑΝΑΦΟΡΙΚΑ ΜΕ ΤΗ MARTHA GRAHAM

- A. ΤΕΧΝΙΚΗ GRAHAM
- B. ΣΥΜΒΟΛΗ ΣΤΟ ΣΥΓΧΡΟΝΟ ΧΟΡΟ ΑΝΑΦΟΡΙΚΑ ΤΗ ΓΥΝΑΙΚΕΙΑ ΤΑΥΤΟΤΗΤΑ
- Γ. ΑΝΤΑΠΟΚΡΙΣΗ ΤΗΣ ΕΥΡΩΠΑΪΚΗΣ ΣΚΗΝΗΣ - ΜΙΑ ΔΙΑΦΟΡΕΤΙΚΗ ΘΗΛΥΚΟΤΗΤΑ
- Δ. GRAHAM ΚΑΙ ΦΕΜΙΝΙΣΜΟΣ

#### ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2<sup>ο</sup> : NIGHT JOURNEY

- A. Ο ΕΛΛΗΝΙΚΟΣ ΚΥΚΛΟΣ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ ΤΗΣ MARTHA GRAHAM
- B. ΟΙΔΙΠΠΟΥΣ ΤΥΡΑΝΝΟΣ – Ο ΜΥΘΟΣ
- Γ. NIGHT JOURNEY(1947)/ MARTHA GRAHAM – ΜΙΑ ΔΙΑΦΟΡΕΤΙΚΗ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ
- Δ. ΨΥΧΑΝΑΛΥΤΙΚΑ ΧΑΡΑΚΤΗΡΙΣΤΙΚΑ ΣΕ ΘΕΜΑΤΑ ΚΑΙ ΑΝΤΙΚΕΙΜΕΝΑ

#### ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3<sup>ο</sup> : ΣΗΜΑΣΙΑ ΤΟΥ ΧΩΡΟΥ

- A. Η ΣΚΗΝΟΓΡΑΦΙΑ ΣΤΑ ΕΡΓΑ ΤΗΣ MARTHA GRAHAM
- B. Η ΕΝΝΟΙΑ ΤΟΥ ΧΩΡΟΥ ΣΤΗΝ ΤΕΧΝΙΚΗ GRAHAM
- Γ. Η ΣΗΜΑΣΙΑ ΤΟΥ ΧΩΡΟΥ ΣΤΟ NIGHT JOURNEY – ΧΩΡΙΚΟΙ ΣΥΜΒΟΛΙΣΜΟΙ

#### ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4<sup>ο</sup> : ΤΑ ΠΟΛΛΑΠΛΑ ΠΡΟΣΩΠΙΑ ΤΗΣ ΙΟΚΑΣΤΗΣ

- A1. ΙΟΚΑΣΤΗ ΩΣ ΕΡΩΜΕΝΗ
- A2. ΙΟΚΑΣΤΗ ΩΣ ΜΗΤΕΡΑ
- A3. ΙΟΚΑΣΤΗ ΩΣ ΣΥΖΥΓΟΣ/ΒΑΣΙΛΙΣΣΑ
- B. MARTHA GRAHAM ΩΣ ΙΟΚΑΣΤΗ

### ΕΠΙΛΟΓΟΣ

#### ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΠΗΓΕΣ

#### ΔΗΜΟΣΙΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΠΗΓΕΣ

#### ΕΡΕΥΝΗΤΙΚΕΣ ΕΡΓΑΣΙΕΣ

#### ΠΗΓΕΣ ΕΙΚΟΝΩΝ

## ΠΕΡΙΛΗΨΗ (ABSTRACT)

Το περιεχόμενο της παρούσας εργασίας επικεντρώνεται σε δύο διαφορετικά πεδία, το χορό και την αρχιτεκτονική με κοινό παράγοντα την σκιαγράφιση της γυναικείας ταυτότητας, η οποία παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον στο πεδίο του σύγχρονου χορού. Η Martha Graham αποτελεί μία από τους πρωτοπόρους στο σύγχρονο χορό, η οποία εισήγαγε μια διαφορετική άποψη σχετικά με την θηλυκότητα και την ταυτότητα της γυναίκας του 20<sup>ου</sup> αιώνα. Ο χώρος στο έργο της, τόσο σκηνογραφικά όσο και συμβολικά παίζει ιδιαίτερη σημασία καθώς αποτελεί ένα από τα πλέον ενδιαφέροντα εργαλεία που αναδεικνύουν την γυναικεία ταυτότητα και προάγουν ένα τύπο θηλυκότητας που χαρακτηρίζεται από σοβαρότητα και διαφέρει σημαντικά από τα γυναικεία πρότυπα που προωθούνταν από τα μέσα του χορού.

## ΣΚΟΠΟΣ:

Σκοπός της παρούσας εργασίας είναι η διερεύνηση και σκιαγράφηση της γυναικείας ταυτότητας από τα μέσα που παρέχει η αρχιτεκτονική και ο χορός. Συγκεκριμένα, επικεντρώνεται στην σκιαγράφηση της γυναικείας ταυτότητας στο έργο της Martha Graham, όπως διαμορφώθηκε μέσα από την επανερμηνεία της ελληνικής τραγωδίας και μέσα από χωρικούς συμβολισμούς.

## ΑΝΤΙΚΕΙΜΕΝΟ:

Αντικείμενο της εργασίας αποτελεί ο χαρακτήρας της Ιοκάστης, όπως αυτός προσεγγίζεται από τη Martha Graham στο έργο της, *Night Journey*.

## ΜΕΘΟΔΟΣ ΣΥΛΛΟΓΗΣ ΕΡΕΥΝΗΤΙΚΟΥ ΥΛΙΚΟΥ:

Το ερευνητικό υλικό αποτελείται από στοιχεία που αντλήθηκαν από βιβλία, άρθρα, ερευνητικές εργασίες και βιντεογραφικό υλικό του έργου της Martha Graham

## ΕΡΕΥΝΗΤΙΚΗ ΜΕΘΟΔΟΣ:

Η εργασία χωρίζεται σε εισαγωγή, τέσσερα κεφάλαια και επίλογο. Στο πρώτο κεφάλαιο διευκρινίζεται η σημασία του έργου της Martha Graham αναφορικά με την συμβολή της στο σύγχρονο χορό και την διαφορετική θηλυκότητα την οποία προήγαγε. Το δεύτερο κεφάλαιο επικεντρώνεται στο έργο της *Night Journey* και την προσέγγιση της Martha Graham του πρωτότυπου μύθου. Στο τρίτο κεφάλαιο διερευνάται η σημασία του χώρου στο έργο της καλλιτέχνη και συγκεκριμένα στο *Night Journey* και στην συμβολή του στην ανάδειξη της γυναικείας ταυτότητας. Τέλος, το τέταρτο κεφάλαιο επικεντρώνεται στον χαρακτήρα της Ιοκάστης και τα πολλαπλά προσωπεία της, όπως αναλύονται στην προσέγγιση του μύθου από την Martha Graham.

## ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Η Martha Graham είναι μία από τις πιο ξεχωριστές περιπτώσεις καλλιτεχνών στο πεδίο του σύγχρονου χορού, κάτι που μπορεί να εξακριβωθεί τόσο μέσα από τη ζωή της, όσο και μέσα από το έργο που άφησε, αλλά και την ιδιαίτερα πολύπλοκη προσωπικότητά της. Το ενδιαφέρον του έργου της, αναφορικά με τη συμβολή της στο σύγχρονο χορό συγκεντρώνεται αρχικά στο γεγονός ότι δημιούργησε ένα είδος χορού, που προωθούσε μια γυναικεία ταυτότητα και μια θηλυκότητα πολύ διαφορετική από αυτήν πρέσβευε το κλασικό μπαλέτο της Μεγάλης Βρετανίας του μεταπολέμου. Έχει μάλιστα ιδιαίτερο ενδιαφέρον η ανταπόκρισή της από την ευρωπαϊκή σκηνή και η απήχηση του έργου της μέσω των αξιών που το διέπουν. Ωστόσο, ο βασικός λόγος που το έργο της είναι ιδιαίτερα σημαντικό όσον αφορά τη συμβολή της στο σύγχρονο χορό, έγκειται στην δημιουργία ενός κινησιολογικού λεξιλογίου που βασίζεται στις φυσικές ικανότητες του ανθρώπινου σώματος και κυρίως του γυναικείου. Πρόκειται για μια τεχνική, η οποία ερευνά τη λειτουργία του σώματος και την μεταφράζει σε κίνηση. Η τεχνική αυτή αποτέλεσε καμπή για το σύγχρονο χορό και διδάσκεται και σήμερα.

Δεύτερον, η Martha Graham αποτελεί ιδιαίτερα σημαντική προσωπικότητα στο χώρο της τέχνης γενικότερα, γιατί το έργο της υπήρξε πολλές φορές αντικείμενο συζήτησης τόσο του κοινού που την παρακολουθούσε όσο και θεωρητικών του σύγχρονου χορού. Ειδικότερα, οι συζητήσεις γύρω από το έργο της, και την προσωπικότητά της κατ' επέκταση, αφορούν τη σκιαγράφηση της γυναικείας ταυτότητας, κάτι που διαφοροποιείται και εξελίσσεται στα έργα της και μάλιστα σε μια εποχή όπου οι γυναίκες ξεκίνησαν να διεκδικούν τα δικαιώματά τους απέναντι στα πατριαρχικά πρότυπα με την ανάδειξη του φεμινισμού. Όπως θα δούμε, το έργο της συσχετίστηκε πολλές φορές με το γυναικείο κίνημα και αποτέλεσε αντικείμενο δημόσιου διαλόγου για ποικίλους λόγους που αφορούν τόσο τους χαρακτήρες των έργων της όσο και την προσωπική της στάση απέναντι σε αυτό.

Στη συνέχεια, εξετάζοντάς το από αρχιτεκτονική σκοπιά, το έργο της Martha Graham έχει ιδιαίτερο ενδιαφέρον για τους τρόπους με τους οποίους χειρίζεται χωρικά ζητήματα. Όπως θα δούμε και από την ανάλυση των έργων της, η διαμόρφωση των σκηνικών και οι φόρμες που χρησιμοποίησε στο χώρο υπήρξαν κύριοι παράγοντες, οι οποίοι επηρέασαν την φόρμα της κίνησης. Επιπλέον, ο χώρος στις παραστάσεις της, όπως επίσης υποδηλώνουν και οι τίτλοι των έργων της, έχει έντονο συμβολικό χαρακτήρα, καθώς συσχετίζεται τις περισσότερες φορές με τον ψυχισμό ενός κεντρικού γυναικείου ρόλου. Γενικότερα, ο χώρος στα έργα της Martha Graham αποκτά ιδιαίτερη σημασία καθώς αποτελεί βασικό εργαλείο ανάδειξης της γυναικείας ταυτότητας.

Συνοψίζοντας τα σημεία που θα μας απασχολήσουν στην παρούσα εργασία θέτονται τα ακόλουθα ερωτήματα: Ποια είναι τα σημεία στα οποία διαφέρει η γυναικεία ταυτότητα που εντοπίζεται στα έργα της Martha Graham? Με ποιο τρόπο

αναδεικνύεται η διαφορετική αυτή ταυτότητα μέσα από την ανάλυση των χαρακτήρων στα έργα της? Ποιος είναι ο ρόλος που έπαιξε το λεξιλόγιο της κίνησης το οποίο δημιούργησε σε σχέση με την γυναικεία ταυτότητα? Και τέλος πως διαχειρίζεται η Martha Graham το χώρο και ποια η σημασία του όσον αφορά την ανάδειξη μιας διαφορετικής θηλυκότητας?



Εικ. 1: Martha Graham (1894-1991)

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1<sup>ο</sup> – ΑΝΑΦΟΡΙΚΑ ΜΕ ΤΗ MARTHA GRAHAM

### A. ΤΕΧΝΙΚΗ GRAHAM

Ένας από τους λόγους για τους οποίους η Martha Graham υπήρξε μια από τις σημαντικότερες φιγούρες στην ιστορία του σύγχρονου χορού οφείλεται στη δημιουργία ενός κινησιολογικού λεξιλογίου το οποίο βασίστηκε στην ανθρώπινη ανατομία και πιο εξειδικευμένα στην γυναικεία ανατομία. Το σύνολο αυτό των κινήσεων, αλλά και ο τρόπος εκτέλεσής τους από το χορευτή συγκρότησαν την τεχνική της, η οποία θεωρείται θεμελιώδης στο πεδίο του σύγχρονου χορού και διδάσκεται ακόμα και σήμερα.

#### ΠΡΟΕΛΕΥΣΗ ΤΗΣ ΚΙΝΗΣΗΣ:

Σύμφωνα με την Miriam Giguere, τα τρία βασικά σημεία προέλευσης της κίνησης στην τεχνική της Martha Graham είναι η **αρχή της συστολής και της απελευθέρωσης**, που θα αναλυθεί παρακάτω, η **λεκάνη**, η οποία αναφέρεται κυρίως στο γυναικείο σώμα και ο **συναισθηματικός «εσωτερικός» εαυτός**.

Πιο συγκεκριμένα για αυτά τα τρία σημεία, η συστολή εξηγείται ως το δυνατό τράβηγμα προς τα πίσω και έχει ως αποτέλεσμα την καμπυλότητα του κορμού, ενώ η απελευθέρωση είναι η αναίρεση της κίνησης αυτής με την επιστροφή του κορμού σε ευθεία θέση. Αυτές οι διαδοχικές κινήσεις, όπως αναφέρει στην διατριβή της η Giguere, είναι συμβολισμοί των διχοτομιών της ζωής. Είναι η διαφοροποίηση μεταξύ της επιθυμίας και της υποχρέωσης, του φόβου και του θάρρους, της αδυναμίας και της δύναμης. Η συνεχόμενη επανάληψη αυτών των αντίθετων κινήσεων δίνει μια ρυθμική ενέργεια.<sup>1</sup> Η Martha Graham αναφέρει στην αυτοβιογραφία της χαρακτηριστικά: «Για την συστολή, βλέπω τους παραδείσους, για την εμβάθυνση βλέπω τη γη. Για την απελευθέρωση βλέπω τη γη από έναν κρεμό. Για το ψιλό σήκωμα, βυθίζομαι»<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Miriam Giguere, *Beginning Modern Dance* (Interactive dance series), Human Kinetics, Drexel University, Philadelphia, 2013 σελ. 132-133

<sup>2</sup> Martha Graham, *Blood Memory - An Autobiography*, Doubleday, New York, 1991, σελ. 250



Εικ. 2 & 3: Κίνηση κατά την συστολή σε όρθια και καθήμενη στάση

Η λεκάνη από την άλλη είναι το σημείο της σταθερότητας, ενώ την ίδια στιγμή αποτελεί την κινητήρια δύναμη που παράγει την κίνηση. Σε οποιαδήποτε περίπτωση, είτε η κίνηση ξεκινά από την λεκάνη είτε από την συστολή του κορμού, πρέπει να εκτελείται με δύναμη, κι αυτό γιατί κάθε κίνηση συνδέεται με ένα έντονο μήνυμα. Η ίδια η Martha Graham λέει αναφορικά με την εκτέλεση της κίνησης. «*Η έλλειψη κινήτρου θα οδηγήσει σε μια κίνηση χωρίς σημασία και μια κίνηση χωρίς σημασία θα οδηγήσει στην παρακμή.*» Από το παραπάνω απόσπασμα βλέπουμε ότι για την Graham κάθε κίνηση είναι αποτέλεσμα μιας συναισθηματικής παρόρμησης. Επομένως, το τρίτο σημείο προέλευσης της κίνησης που στο βιβλίο της Miriam Giguere αναφέρεται ως ο συναισθηματικό «εσωτερικός» εαυτός, θα λέγαμε ότι εξηγείται ως το συναισθηματικό κίνητρο του χορευτή που εκτελεί μια κίνηση, η οποία θα μεταδώσει με τη σειρά της ένα συγκεκριμένο μήνυμα.<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> Miriam Giguere, *Beginning Modern Dance* (Interactive dance series), Human Kinetics, Drexel University, Philadelphia, 2013 σελ 132-133



## ΣΥΣΤΟΛΗ ΚΑΙ ΑΠΕΛΕΥΘΕΡΩΣΗ:



«Η τεχνική μου βασίζεται στην αναπνοή. Έχω στηρίξει όλα όσα έχω κάνει στον παλμό της ζωής, που για μένα είναι ο παλμός της αναπνοής. Κάθε φορά που εισπνέεις τη ζωή μέσα ή την βγάζεις προς τα έξω γίνεται μια συστολή και μια απελευθέρωση. Είναι κάτι βασικό για το σώμα. Γεννιέσαι με αυτές τις δύο κινήσεις και τις κρατάς μέχρι να πεθάνεις. Όμως, ξεκινάς να τις χρησιμοποιείς συνειδητά, έτσι ώστε να είναι προνομιακές στο χορό με έναν δραματικό τρόπο.»<sup>4</sup>

Από το πιο πάνω απόσπασμα, βλέπουμε ότι η φιλοσοφία της Martha Graham γύρω από την συστολή και απελευθέρωση βασίζεται στην πιο βασική λειτουργία του ανθρώπινου οργανισμού, την αναπνοή, η οποία γίνεται όμως προνομιακή στην δραματικότητα του χορού. Η Deborah Jowitt εξηγεί σχετικά με αυτό ότι για τη Martha Graham η αναπνοή έχει ιδιαίτερη σημασία. Πιο συγκεκριμένα, όχι τόσο η φυσιολογική, ρυθμική αναπνοή, αλλά το λαχάνιασμα, ο λυγμός, ο αργός αναστεναγμός της ανακούφισης είναι τρόποι αναπνοής που λόγω του αυθορμητισμού και της έντασης που τους χαρακτηρίζουν, μπορούν να επηρεάσουν τους μυς και το σκελετό του χορευτή. Η θεωρία της για τη συστολή και απελευθέρωση χτίστηκε πάνω στην πράξη της εισπνοής και της εκπνοής. Στην παρατήρηση αυτή, η Rhonda K. Garelick προσθέτει ότι κατά την εκπνοή το σώμα συστέλλεται και μοιάζει να αποθηκεύει ενέργεια, η οποία συγκεντρώνεται με μοναδικό σκοπό να απελευθερωθεί κατά την εισπνοή. Το αποτέλεσμα ήταν ένα σώμα, που αντί να καταπιέσει την φύση του ή να την ξεπεράσει (όπως διαπιστώνεται συχνά στα θεαματικά σηκώματα του μπαλέτου που μοιάζουν να αψηφούν την ανθρώπινη φύση) εκτελεί την πιο βασική του λειτουργία σε θεαματικά μεγάλη κλίμακα. Ως αποτέλεσμα οι έντονοι ρυθμοί της αναπνοής στο χορό της Martha Graham οπτικοποιούν τις εσωτερικές λειτουργίες του σώματος, στρέφοντάς τις προς τα έξω μέσω της κίνησης και καθιστώντας τις με αυτόν τον τρόπο ορατές στον έξω κόσμο.<sup>5</sup> Οι Reynolds και McCormick γράφουν:

«Η Graham ανακάλυψε ότι η έντονη εκπνοή παρήγαγε μια κρουστική κάμψη του κορμού και ότι αυτή η συστολή μπορούσε να ξεκινήσει μια ακολουθία κυματοειδών

<sup>4</sup> Martha Graham, *Blood Memory - An Autobiography*, Doubleday, New York, 1991, σελ.46

<sup>5</sup> Rhonda K. Garelick, *Electric Salome – Loie Fuller's Performance of Modernism*, Princeton University Press, 2007, σελ.188

Βλ. και Deborah Jowitt, *Time and the Dancing Image*, University of California Press, 1989

ερεθισμάτων που ρέουν από το κέντρο του σώματος προς τα έξω. Την αντίθετη δράση- την εισπνοή, κατά την οποία το σώμα φαινόταν να ανανεώνεται (με την επαναφορά του στην αρχική του κατάσταση) την ονόμασε «απελευθέρωση».<sup>6</sup>



Εικ.4: Εκτέλεση ασκήσεων της τεχνικής Graham από την Nina Caiserman, 1942, φωτογραφία από τη Barbara Morgan

---

<sup>6</sup> Rhonda K. Garelick, *Electric Salome – Loie Fuller's Performance of Modernism*, Princeton University Press, 2007, σελ. 188  
Βλ. και Nancy Reynolds, Malcolm McCormick, *No Fixed Points: Dance in the Twentieth Century*, Yale University Press, 2003

## LAMENTATION

Προκειμένου να καταλάβουμε στην ολότητά της την τεχνική της Graham θεωρείται σκόπιμη η παρατήρηση των χαρακτηριστικών της αρχής της συστολής και απελευθέρωσης σε ένα από τα πιο διάσημα έργα της, *Lamentation*. Στο βιβλίο της, *Electric Salome*, η Rhonda K. Garelick κάνει μια ανάλυση του έργου αυτού το οποίο δημιουργήθηκε το έτος 1930 και πρόκειται για μια χορογραφία που διαμορφώνεται σε μεγάλο μέρος του από το κοστούμι της χορεύτριας. Σε αυτό το κομμάτι η Graham τύλιξε ολόκληρο το σώμα της σε ένα μωβ ελαστικό σωληνοειδές ύφασμα, αφήνοντας εκτεθειμένα μόνο τα χέρια της, τις πατούσες και το πρόσωπό της. Το κομμάτι ερμηνεύτηκε σε ένα ξύλινο παγκάκι όπου η χορεύτρια παρέμεινε καθιστή σε αυτό στη μεγαλύτερη διάρκεια του χορού.



Εικ. 5: Η Martha Graham στο *Lamentation*

Η Garelick εξηγεί ότι αφού η χορεύτρια παραμένει καθιστή, το σώμα της δεν μπορεί να διασχίσει το χώρο και επομένως οριοθετεί την κίνησή του μέσα στα όρια αυτού του σωληνοειδούς υφάσματος. Με τα πόδια της σταθερά στο πάτωμα εκτελεί κινήσεις προς τα μπροστά, πίσω και τα πλάγια. Περιορίζοντας με αυτόν τον τρόπο την φυσική της εμβέλεια, η Graham στρέφει την κίνησή της προς τα μέσα. Μεταφέρει επίσης την προσοχή του θεατή στις λεπτές διαβαθμίσεις των κινήσεων που πραγματοποιούνται μεταξύ του σώματος και του υφάσματος και έτσι η κίνηση εμφανίζεται μέσα σε έναν περιγεγραμμένο εσωτερικό χώρο.

Αναφορικά με την συστολή, η Garelick εξηγεί ότι η συστολή της Graham, που γίνεται κατά την εκπνοή, οπτικοποιεί το εσωτερικό του σώματος, εννοώντας τον ψυχισμό του ανθρώπου. Η κίνηση, δηλαδή, που πραγματοποιείται κατά την

εκπνοή διαμορφώνει το εξωτερικό σώμα σε έναν καμπυλωτό χώρο που μοιάζει με δοχείο και παραπέμπει ή αντανακλά τις «σπηλιές» στο εσωτερικό του σώματος. Κατά τη συστολή, η χορεύτρια εκπνέει και ταυτόχρονα τραβάει τον θώρακά της προς την σπονδυλική της στήλη, ενώ γέρνει την λεκάνη. Την ίδια στιγμή συχνά εντοπίζεται μια κίνηση των χεριών προς τα μέσα, καμπυλωμένα, για να οριοθετήσει και να περιορίσει το χώρο που δημιουργείται από τον συσπασμένο της κορμό. Αυτός ο χώρος, που είναι ένα ορατό κενό πλέον, ενισχύει την τρισδιάστατη υπόσταση του σώματος, χωνεύει οπτικά το σώμα, δημιουργώντας έτσι ένα ορατό ανάλογο για τη μυστική αόρατη κοιλότητα στο εσωτερικό του.<sup>7</sup>

Συμπερασματικά, το *Lamentation* είναι ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα της τεχνικής της Graham στο οποίο η συστολή και απελευθέρωση παίζει πολύ σημαντικό ρόλο. Πιο συγκεκριμένα, ως προς την φυσική κίνηση του σώματος, λόγω του ότι η χορεύτρια παραμένει καθιστή, η λεκάνη της είναι συνεχώς στραμμένη προς τα πίσω. Ο κορμός είναι συνεχώς γερμένος προς τα μπροστά. Επομένως θα λέγαμε ότι η στάση αυτή μοιάζει πολύ με την παρατήρηση των Reynolds και McCormick για το τι συμβαίνει στο σώμα κατά την εκπνοή. Επιπλέον, τα χέρια της χορεύτρια παρατηρούνται συχνά καμπυλωμένα να οριοθετούν ένα χώρο μέσα στο κουστούμι και αναλόγως με τις κινήσεις που εκτελούν δημιουργούν μια εναλλαγή σχημάτων και μορφών του υφάσματος. Επομένως, το κοστούμι σε αυτό το έργο παίζει πολύ σημαντικό ρόλο καθώς αποτελεί το κύριο μέσο το οποίο οπτικοποιεί την κίνηση και κατ' επέκταση την τεχνική της εκτέλεσης της κίνησης. Η κίνηση αυτή, δημιουργείται από μια εσωτερική λειτουργία (εκπνοή) και εν τέλει βγαίνει προς τα έξω χάρη στην ελαστικότητα του υφάσματος που την κάνει αντιληπτή σε όλο το εύρος της από τον θεατή. Τέλος, το *Lamentation* είναι ένα έργο που χαρακτηρίζεται από θλίψη, όπως υποδηλώνει και ο τίτλος του («Θρήνος»). Η θλίψη αυτή εκφράζεται εξολοκλήρου από την κίνηση του σώματος, αφού το πρόσωπο της χορεύτριας, αν και εκτεθειμένο, δεν έχει κάποια εμφανή έκφραση. Επομένως, σε αυτό το σημείο εντοπίζουμε τα λόγια της ίδιας της Graham ως προς την δραματικότητα της κίνησης που πηγάζει τεχνικά από την ενσυνείδητη χρήση της αναπνοής.

---

<sup>7</sup> Rhonda K. Garelick, "Electric Salome – Loie Fuller's Performance of Modernism", Princeton University Press, 2007, σελ. 191-192

## B. ΣΥΜΒΟΛΗ ΣΤΟ ΣΥΓΧΡΟΝΟ ΧΟΡΟ ΑΝΑΦΟΡΙΚΑ ΜΕ ΤΗ ΓΥΝΑΙΚΕΙΑ ΤΑΥΤΟΤΗΤΑ

Η Martha Graham ανάμεσα σε άλλες καλλιτέχνιδες της εποχής της υπήρξε πρόδρομος του σύγχρονου χορού στις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα, εισάγοντας μια διαφορετική άποψη για το χορό και συγκεκριμένα προτείνοντας μια νέα οπτική αναφορικά με το γυναικείο κοινωνικό ρόλο. Η Sally Banes, μάλιστα την εντάσσει στην πρώτη γενιά γυναικών οι οποίες επαναστάτησαν ενάντια στις χορογραφικές παραδόσεις και τις κοινωνικές προσδοκίες αναφορικά με το φύλο. Πρόκειται για τις γυναίκες αυτές που υπηρέτησαν ως σύνολο την παραβίαση των κανόνων τόσο στην τέχνη τους όσο και των πολιτιστικών κανόνων αναφορικά με τη γυναίκα, διεκδικώντας την ελευθερία από κορσέδες και παπούτσια για το γυναικείο χορευτικό σώμα, την απομάκρυνση από το θεσμό του γάμου, που συναντάμε συχνά στα θέματα του ρωσικού μπαλέτου, και τη δημιουργία νέων εκφραστικών λεξιλογίων της κίνησης. Η Martha Graham υπήρξε μια από αυτές τις χορεύτριες οι οποίες επέλεξαν συνειδητά να ασχοληθούν με αφηγήσεις και χαρακτήρες που εντάσσονταν συχνά στο περιθώριο, με αποτέλεσμα να αποδοκιμαστούν οι γυναικείοι κοινωνικοί ρόλοι που προωθούνταν το 19<sup>ο</sup> αιώνα από το θεατρικό χορό.

Ιδιαίτερα στην περίπτωση της Graham, η Sally Banes παρατηρεί ότι παρουσιάζεται ως φυσικά «απελευθερωμένη» χωρίς το όφελος της πολιτικής του φεμινισμού. Η στάση της Graham απέναντι στις γυναίκες σύμφωνα με την Banes, λέει μια διαφορετική ιστορία. Κατά την Graham υπάρχουν τρεις τύποι που συνυπάρχουν σε κάθε γυναίκα: η παρθένα, η ιερόδουλη και η μητέρα. Τα στερεότυπά της συμπίπτουν απόλυτα με εκείνα της πατριαρχικής κουλτούρας. Στους χορούς της, φαίνεται να κατανοεί και να καταγράφει τις πολλαπλές και αντιφατικές πτυχές της ζωής των γυναικών - τη δύναμή τους, την εξάρτησή τους, την σοφία, την αθωότητά τους, τις σεξουαλικές τους επιθυμίες, τους φόβους τους, ενώ οι γυναίκες στα έργα της φαίνεται συχνά να χάνουν τον έλεγχο εξαιτίας αυτών των αντιφάσεων.<sup>8</sup>

Επομένως δημιουργούνται εξ' αρχής οι εξής προβληματισμοί σε σχέση με την συμβολή της Martha Graham στο σύγχρονο χορό και την γυναικεία ταυτότητα. Σαφώς υπήρξε μια από τις χορογράφους της εποχής της που κατέρριψαν τις συντηρητικές αξίες του κλασικού μπαλέτου και εισήγαγε μια μορφή χορού που προωθούσε μια διαφορετική γυναικεία ταυτότητα. Ωστόσο, παρατηρούνται αντιφατικά στοιχεία στους χαρακτήρες της που είναι αμφιλεγόμενα ως προς τη σημασία τους. Θα μπορούσε αυτή η αντιφατικότητα να προβάλλει μια γυναικεία ταυτότητα που χαρακτηρίζεται από αδυναμία? Η αυτά τα αντιφατικά σημεία προβάλλουν έναν τύπο γυναίκας που διαφέρει από την κομψή και αριστοκρατική γυναίκα του κλασικού μπαλέτου ακριβώς γιατί έχει αδυναμίες και πάθη?

---

<sup>8</sup> Sally Banes, *Dancing Women: Female Bodies on Stage*, Routledge, London and New York, 1998, σελ.166

## Γ. ΑΝΤΑΠΟΚΡΙΣΗ ΤΗΣ ΕΥΡΩΠΑΪΚΗΣ ΣΚΗΝΗΣ - ΜΙΑ ΔΙΑΦΟΡΕΤΙΚΗ ΘΗΛΥΚΟΤΗΤΑ

Στην ενότητα αυτή θα αναλυθεί η παρουσία της Martha Graham στην Ευρώπη και συγκεκριμένα στο Λονδίνο την περίοδο του μεταπολέμου και η ανταπόκριση της ευρωπαϊκής σκηνής στην οποία το μπαλέτο ασκούσε μεγάλη επιρροή τόσο στον καλλιτεχνικό χώρο όσο και στα πρότυπα της θηλυκότητας τα οποία προήγαγε.

Αρχικά, το μπαλέτο στη Βρετανία την εποχή αμέσως μετά τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο απέκτησε μεγάλη σημασία, καθώς λειτούργησε ως πολιτισμικό μέσο διεθνούς επιρροής και κύρους και υποστήριξε τις διάφορες μορφές του βρετανικού ιμπεριαλισμού ενώ υπήρξε σύμβολο καλλιτεχνικής φινέτσας απέναντι στην καταστροφή του πολέμου. Για να κατανοήσουμε τη σημασία αυτή αρκεί να εκτιμήσουμε το εύρος των επενδύσεων της Βρετανίας στο μπαλέτο και πόσο στενά συνυφασμένο είναι αυτό με τον ΒΠΠ και την παρακμή της βρετανικής διεθνούς επιρροής αμέσως μετά από αυτόν. Εξάλλου, περιόδευσε σε όλη τη χώρα σε μια περίοδο όπου οι αεροπορικές επιδρομές αποτελούσαν συχνή απειλή και το κοινό είχε ανάγκη για μια μορφή απελευθέρωσης.

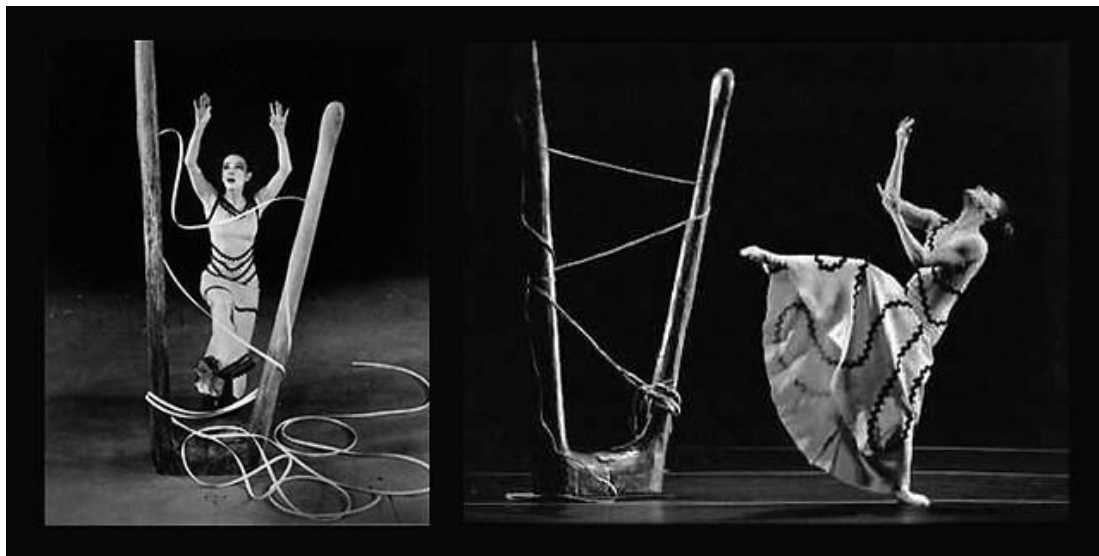
Μέσα σε αυτό το πλαίσιο, η Martha Graham ήρθε να προτείνει ένα διαφορετικό είδος χορού και μαζί με αυτό μια διαφορετική θηλυκότητα, η οποία αποδοκιμάστηκε έντονα από πολλούς κριτικούς, κυρίως υποστηρικτές του μπαλέτου. Η Victoria Thoms εξηγεί την αποδοκιμασία αυτή, η οποία βρίσκει τους λόγους της τόσο στην διαφορετική θηλυκότητα που χαρακτήριζε τις ηρώιδες της Martha Graham, όσο και στο θεματικό πλαίσιο στο οποίο εντάσσονταν τα έργα της, τα οποία εστίαζαν στα αμερικανικά πράγματα, κάτι το οποίο απειλούσε ακόμα περισσότερο την εθνική ακεραιότητα.<sup>9</sup>

Στο Λονδίνο, όπως λέει χαρακτηριστικά η Thoms, από την πρώτη ερμηνεία του θιάσου της Martha Graham την 1<sup>η</sup> Μαρτίου του 1954, παρουσίασε δύο ιδιαίτερα προκλητικά έργα για τα δεδομένα της βρετανικής σκηνής. Το πρώτο ήταν το *Errand into the Maze*, το οποίο αποτελεί χαρακτηριστικό παράδειγμα της αντισυμβατικής γυναίκας της Graham επί σκηνής. Το έργο αναφέρεται στο μύθο της Αριάδνης και του Θησέα, ενώ η αφήγηση των γεγονότων γίνεται από την οπτική πλευρά της Αριάδνης, η οποία είναι ο κύριος πρωταγωνιστής. Το σκηνικό του Isamu Noguchi οικειοποιείται τον μυθικό λαβύρινθο και διερευνά την υπογραμμισμένη δυναμική εξουσίας στη σχέση μεταξύ ενός άνδρα και μιας γυναίκας. Η κίνηση χαρακτηρίζεται έντονα από το γειωμένο ύφος της Graham, που ξεκίνα από τη συστολή και την απελευθέρωση της κοιλιάς, η οποία δημιουργεί την εμφάνιση μιας εύγλωττης δύναμης και εκκεντρικής σωματικής παρουσίας είτε ο χορευτής βρίσκεται σε κίνηση είτε εκτελεί μια αργή παρατεταμένη σειρά στάσεων ισορροπίας. Ο χαρακτήρας της γυναίκας (Αριάδνης) είναι ταυτόχρονα

---

<sup>9</sup> Victoria Thoms, *Martha Graham: Gender and the Haunting of a Dance Pioneer*, Intellect Ltd, Bristol/ UK, Chicago/ USA, 2013, σελ.67-79

τρομαγμένος και τρομακτικός, καθώς επιτίθεται στο Μινώταυρο, ο οποίος συμβολίζει τον φόβο της για την σεξουαλική της επιθυμία. Στο τέλος του έργου αναδεικνύεται ένας ισχυρός γυναικείος χαρακτήρας που έχει νικήσει τον φόβο αυτό. (Bannerman 2010)<sup>10</sup>



Εικ. 6 Η Martha Graham στο *Errand into the Maze*

Το δεύτερο έργο που παρουσιάστηκε στην βρετανική σκηνή ήταν το *Night Journey*, το οποίο ήρθε να κλιμακώσει την επίθεση στα χαρακτηριστικά της γυναικείας ευπρέπειας ή διαφορετικά όπως λέει η Victoria Thoms της «σωστής» θηλυκότητας, αναφερόμενη στο γυναικείο πρότυπο της Βρετανίας αυτή την περίοδο. Το έργο, όπως θα δούμε και στο επόμενο κεφάλαιο, πρόκειται για μια αναδιήγηση των γεγονότων του μύθου του Οιδίποδα όπως βιώνονται από την πλευρά της Ιοκάστης, ένα άλλο σύμβολο γυναικείας δυναμικής και απελευθέρωσης. Όπως και στο προηγούμενο έργο, έτσι και εδώ, η κίνηση χαρακτηρίζεται από ισχυρά, βίαια κρουστικά, γειωμένα άκρα, σε συνδυασμό με τη δύναμη της συστολής και απελευθέρωσης, για να μιλήσει για τον θάνατο των δύο κύριων χαρακτήρων της.<sup>11</sup>

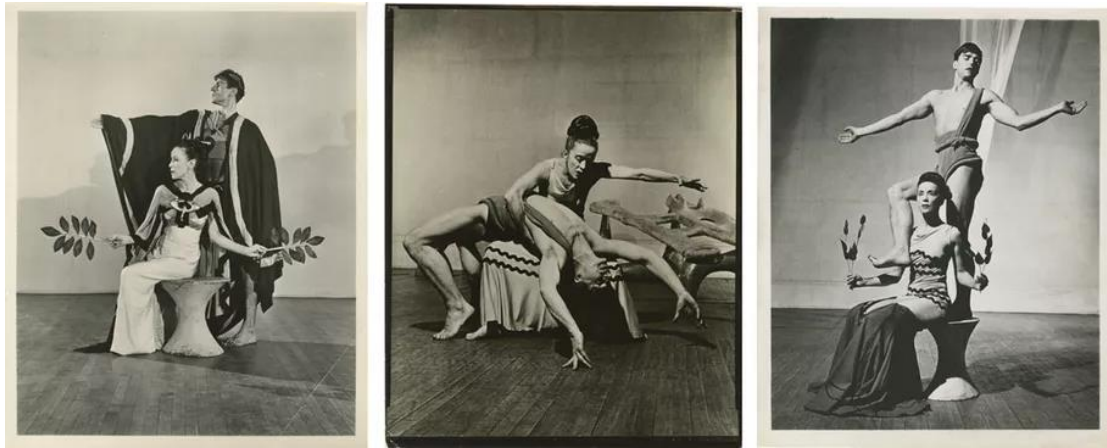
---

<sup>10</sup>Όπως παραπάνω, σελ 79

Βλ. και Bannerman H., 2010, Martha Graham's House of the Pelvic Truth: The Figuration of Sexual Identities and Female Empowerment, *Dance Research Journal*, *Dance Research Journal*, τ.42, μέρος 1<sup>ο</sup>, σελ.39-40

<sup>11</sup> Victoria Thoms, *Martha Graham: Gender and the Haunting of a Dance Pioneer*, Intellect Ltd, Bristol/ UK, Chicago/ USA, 2013, σελ.80





Εικ. 7: Η Martha Graham ως Ιοκάστη και ο Bertram Ross ως Οιδίποδας στο *Night Journey*

Την βραδιά των εγκαινίων ακολούθησε μια περιοδεία τριών εβδομάδων όπου η Martha Graham παρουσίασε μια σειρά έργων με εκκεντρικούς χαρακτήρες αλλά και αμερικανικά θέματα όπως το *Appalachian Spring* και το *Letter to the World*. Το πρώτο από αυτά είναι εμπνευσμένο από την Αμερικανίδα Emily Dickinson, ενώ το δεύτερο εξερευνά τη ζωή πρωτοπόρων Αμερικάνων.<sup>12</sup>

Γενικότερα, τα θέματα των έργων, που παρουσιάστηκαν στην Βρετανία του μεταπολέμου από την Graham, θεωρήθηκαν ιδιαίτερα προκλητικά είτε επειδή οι χαρακτήρες των έργων διέφεραν κατά πολύ από την χάρη και την ευγένεια της κλασικής μπαλαρίνας είτε επειδή σχετίζονταν με τα αμερικανικά πράγματα και με αυτό τον τρόπο απειλούσαν την εθνική ακεραιότητα.

Τελικά, η κριτική που έλαβε η Martha Graham στην Ευρώπη και ιδίως στην Βρετανία, όπως προκύπτει από τους χαρακτηρισμούς μεγάλων κριτικών χορού αλλά και από τη σύγκριση της με άλλες καλλιτέχνιδες του βρετανικού μπαλέτου, παράγουν ένα πρότυπο γυναίκας που ερμηνεύεται ως «διαφορετικό» και συχνά ως «σοβαρό». Παρά το γεγονός ότι αυτά είναι ένα χαρακτηριστικά που έκαναν το έργο της καινοτόμο, η κριτική που έλαβε σε ευρωπαϊκό επίπεδο πολλές φορές δεν το αναγνώριζε ως τέτοιο. Η αποδοχή της διαφοράς αυτής θα υποδήλωνε τον εορτασμό μια ανάρμοστης θηλυκότητας που δεν συμβαδίζει με τα πρότυπα του μπαλέτου και επομένως θα απειλούσε την εθνική ηθική.<sup>13</sup>

Η Victoria Thoms εξετάζει τις παραστάσεις της Graham στο ευρωπαϊκό πλαίσιο, συσχετίζοντας την θηλυκότητα του μεταπολεμικού βρετανικού μπαλέτου με μια σοβαρή και διεκδικητική γυναικεία υποκειμενικότητα, η οποία έκανε τις παραστάσεις της να ξεχωρίζουν στη σκηνή του Λονδίνου. Η επιθετικότητα και η αυτοπεποίθηση των ηρωιδών της Graham και τα έργα της, τα οποία χαρακτηρίστηκαν ως εγωκεντρικά και ναρκισσιστικά, πυροδότησαν τόσο θετικούς όσο και αρνητικούς χαρακτηρισμούς, που συσχετίστηκαν με τον εθνικό και έμφυλο

<sup>12</sup> Όπως παραπάνω, σελ,80

<sup>13</sup> Όπως παραπάνω, σελ,80,82

χαρακτήρα. Η κριτική που δέχτηκε στρέφεται γύρω από την παρουσία της στη σκηνή, που από κάποιους σχολιαστές της, όπως ο Peter Williams, εκθειάζεται ως η εκπληκτική ικανότητά της να επικοινωνεί επισημότητα μέσω της απόλυτης ακινησίας.<sup>14</sup> Συγκεκριμένα ο Williams γράφει:

«Μπορεί να στέκεται ή να κάθεται στη σκηνή και να μεταφέρει μια αιωνιότητα της τραγωδίας με τη στάση ενός χεριού ή την κλίση του κεφαλιού της»<sup>15</sup>

Ωστόσο η σοβαρότητα αυτή προκάλεσε επίσης την ανησυχία πολλών κριτικών οι οποίοι την χαρακτήρισαν ως «τραγική» ή «ψυχωμένη», ενώ διαφαίνεται συχνά η προσπάθειά τους να την εντάξουν στις πτυχές μιας αποδεκτής θηλυκότητας προσδίδοντάς της χαρακτηρισμούς ευάλωτους, όπως «ευαίσθητη», «απαλή». Από την άλλη πλευρά υπάρχουν ακόμα λιγότερο διαλλακτικοί κριτικοί, όπως οι Paul Holt και ο Cyril Beaumont, οι οποίοι στηρίζονται ξεκάθαρα σε έμφυλα στερεότυπα.<sup>16</sup> Ο δεύτερος σε μια κριτική στο *Sunday times* γράφει:

«Τα τρία έργα που παρουσιάστηκαν [*Errand into the Maze*, *Diversion of Angels* και *Night Journey*] χορεύοντας ξυπόλητοι, ήταν θανάσιμα σοβαρά και εμποτισμένα με έναν εσωτερικό συμβολισμό δύσκολο να κατανοηθεί. Η φόρμα του χορευτικού της κυρίας Graham είναι μια πλήρης άρνηση της κανονικής αντίληψης. Οι θέσεις των ποδιών και των χεριών παραμορφώνονται εσκεμμένα, τα βήματα συχνά ξεκινούν με την ώθηση του ενεργού ποδιού ( το δάχτυλο σηκωμένο προς τα πάνω), ώθηση προς τα μπροστά, κλίση της λεκάνης, συσταλμένος θώρακας και κοιλιά και κύλημα προς το πάτωμα. Υπάρχει μικρή συνέχεια, δεν υπάρχει ροή. Η έντονη έκφραση της κυρίας Graham, τα αδύναμα χαρακτηριστικά και το σώμα της υποδηλώνουν ένα ον ψυχικά συντετριμμένο»<sup>17</sup>

Η κριτική του Beaumont έχει περισσότερο ενδιαφέρον αν συσχετιστεί με την κριτική που άσκησε στην Margot Fonteyn, μια ιδιαίτερα σημαντική χορεύτρια του κλασικού μπαλέτου η οποία αναπόφευκτα ήρθε σε σύγκριση με την Martha Graham. Πρόκειται για το υπέρτατο σύμβολο της βρετανικής θηλυκότητας του μπαλέτου, που επηρέασε το χορό τουλάχιστον τριών γενεών γυναικών. Γενικότερα, η Fonteyn αποτέλεσε την επιτομή ενός συνευρησμένου βρετανικού τύπου και η δύναμη της εικόνας της, όπως προωθήθηκε από σημαντικούς ανθρώπους του χώρου, (Arnold Haskell, Cyril Beaumont) οδήγησε στο να υπονομευτεί η δουλειά άλλων καλλιτεχνών του μπαλέτου. Η εικόνα αυτή και το έργο της επικράτησε και πέραν του βρετανικού πλαισίου και έτσι απέκτησε καθεστώς διεθνούς star και διασημότητας.<sup>18</sup>

---

<sup>14</sup> Όπως παραπάνω, σελ.80

<sup>15</sup> Williams P., "First steps into the Maze: The Creator," *Dance and Dancers*, 5(4), σελ. 12.

<sup>16</sup> Victoria Thoms, *Martha Graham: Gender and the Haunting of a Dance Pioneer*, Intellect Ltd, Bristol/ UK, Chicago/ USA, 2013, σελ.80-81

<sup>17</sup> Beaumont C., 1954, "Martha Graham," *The Sunday Times*, 7 March, σελ. 8.

<sup>18</sup> Victoria Thoms, *Martha Graham: Gender and the Haunting of a Dance Pioneer*, Intellect Ltd, Bristol/ UK, Chicago/ USA, 2013, σελ.81

Επιστρέφοντας στην κριτική του Beaumont, όσον αφορά την αντίθεση των δύο γυναικών, φαίνεται σαφώς η προώθηση της Fonteyn και η υπονόμηση της Graham ως μια πολύ λιγότερο χαρισματική και σκοτεινή φιγούρα. Εκεί που η Fonteyn έχει κίνηση γεμάτη χάρη, η κίνηση της Graham είναι διαστρεβλωμένη, η Fonteyn είναι ευπρεπής, η Graham κυλά στο πάτωμα, η Fonteyn είναι όμορφη, η Graham είναι ταλαιπωρημένη, η ερμηνεία της Fonteyn είναι αυθόρμητη, της Graham είναι πολύ σοβαρή και εσωστρεφής. Η Fonteyn είναι ευχάριστη, η Graham είναι κουραστική. Ο τρόπος με τον οποίο αυτές οι γυναίκες συγκρίνονται και αντιπαραβάλλονται στην λαϊκή συνείδηση, στο δεύτερο μισό του εικοστού αιώνα, απεικονίζεται ενδεικτικά στη διαφήμιση της δεκαετίας του 70' από την κατασκευάστρια γούνας Blackglama στη σειρά «What becomes a Legend most». Στη διαφήμιση παρουσιάζονται η Fonteyn, ο παρτενέρ της στο χορό, Rudolph Nureyev και η Graham. Η φωτογραφία φέρνει κοντά τις δύο γυναίκες και τις διαφορές του όσον αφορά την θηλυκότητά τους. Κάθονται η μία απέναντι από την άλλη, στο ίδιο επίπεδο, χωρισμένες από τον Nureyev, που στέκεται πάνω από τον ώμο της Fonteyn. Η χωρική τους διάταξη στο κάδρο υποδηλώνει την ομοιότητά τους στο status, ωστόσο η στάση του σώματος και η έκφραση του προσώπου τους επισημαίνουν τις διαφορές στην γυναικεία τους ταυτότητα. Η Graham παρουσιάζεται κομψή, δραματική, απόμακρη και σχεδόν υπεροπτική διατηρώντας το πρόσωπο ψηλά και το βλέμμα της μακριά από την κάμερα, ενώ η Fonteyn και ο Nureyev κοιτάνε το φακό ευχάριστοι, κοινωνικοί και με γοητεία.<sup>19</sup>



Εικ. 8: Blackglama: What becomes a Legend most? Bill King, 1976 - National Portrait Gallery

---

<sup>19</sup> Victoria Thoms, *Martha Graham: Gender and the Haunting of a Dance Pioneer*, Intellect Ltd, Bristol/ UK, Chicago/ USA, 2013, σελ.81-82

Συμπερασματικά, η παρουσία της Martha Graham στο Λονδίνο κρίθηκε ως προς την γυναικεία ταυτότητα που προωθούσαν τα έργα της αλλά και την θεματική τους, η οποία στρέφει το ενδιαφέρον προς την αμερικανική πρωτοπορία. Η εικόνα της πρότυπης γυναίκας την οποία πρέσβευαν οι εκκεντρικοί χαρακτήρες στα έργα της προήγαγε ένα τύπο θηλυκότητας πολύ διαφορετικό από αυτό του βρετανικού μπαλέτου. Επομένως, τα έργα τα οποία παρουσίασε πολλές φορές κρίθηκαν αρνητικά λόγω της αντιπαράθεσής τους με έργα του βρετανικού μπαλέτου, λόγω της επιρροής που ασκούσε το μπαλέτο ιδιαίτερα την περίοδο μετά τον Β Παγκόσμιο Πόλεμο και της ανάγκης για διατήρηση του κύρους της χώρας που υποστηριζόταν βαθύτατα από την ενίσχυση τεχνών όπως αυτό. Πιο συγκεκριμένα οι σχολιασμοί που δέχτηκε, θετικοί ή αρνητικοί βασίστηκαν στην σοβαρότητα που χαρακτήριζε την παρουσία της, τα θέματά της, την κίνησή της και όλα αυτά τα χαρακτηριστικά που ήρθαν σε αντιπαράθεση με την θηλυκότητα και τη γυναικεία ταυτότητα που προωθεί το βρετανικό μπαλέτο.

## Δ. GRAHAM ΚΑΙ ΦΕΜΙΝΙΣΜΟΣ

Καθώς γεννήθηκε στις αρχές του 19<sup>ου</sup> αιώνα και πέθανε στα τέλη του 20<sup>ου</sup> , μπορούμε να πούμε ότι η Martha Graham έζησε σε ένα χρονικό διάστημα μέσα στο οποίο η ταυτότητα της γυναίκας παρουσίασε μεγάλες διαφορές ενώ παράλληλα από την ανασκόπηση της ζωής της παρατηρούμε ότι άλλαξε και η ταυτότητα της ίδιας ως γυναίκα και ως καλλιτέχνης.<sup>20</sup>

Από το έργο που άφησε μπορεί κανείς να δει ότι στάθηκε ενάντια σε πολλές καθιερωμένες έμφυλες νόρμες συμπεριφοράς. Αυτό φαίνεται κυρίως από τους γυναικείους χαρακτήρες των έργων της, οι οποίοι χαρακτηρίζονται ως δυναμικοί, εγωκεντρικοί και ενίοτε επικίνδυνοι ενώ συχνά ταυτιζόταν μαζί τους. Η ίδια αναφέρει στην αυτοβιογραφία της για τις γυναίκες στα έργα της:

*« Όλα τα πράγματα που κάνω βρίσκονται σε κάθε γυναίκα. Κάθε γυναίκα είναι μια Μήδεια. Κάθε γυναίκα είναι μια Ιοκάστη. Έρχεται μια στιγμή που κάθε γυναίκα είναι μητέρα του συζύγου της. Η Κλυταιμνήστρα είναι κάθε γυναίκα όταν σκοτώνει. Στα περισσότερα μπαλέτα που έχω κάνει, η γυναίκα έχει απολύτως και ολοκληρωτικά θριαμβεύσει. Γιατί συμβαίνει αυτό δεν ξέρω πραγματικά, εκτός από το ότι είμαι γυναίκα. Ξέρω ότι σε μια γυναίκα, όπως σε μια λέαινα, υπάρχει η παρόρμηση να σκοτώσει αν δεν μπορεί να έχει αυτό που θέλει. Πολύ περισσότερο απ' ό,τι σε έναν άνδρα. Η γυναίκα που σκοτώνει, σκοπεύει να σκοτώσει. Είναι πιο αδίστακτη από οποιονδήποτε άντρα.»<sup>21</sup>*

---

<sup>20</sup> Victoria Thoms, *Martha Graham: Gender and the Haunting of a Dance Pioneer*, Intellect Ltd, Bristol/ UK, Chicago/ USA, 2013, σελ.4

<sup>21</sup> Martha Graham, *Blood Memory - An Autobiography*, Doubleday, New York, 1991, σελ. 23



Εικ. 9: Martha Graham ως Κλυταιμνήστρα στο *Dark Meadow*, 1960.  
Φωτογραφία : Sam Falk/The New York Times

Από το πιο πάνω απόσπασμα διαπιστώνουμε ότι για την Martha Graham κάθε γυναίκα ταυτίζεται με μια ηρωίδα, κάτι που της προσδίδει ιδιαίτερη δυναμική. Επομένως, βλέπουμε ότι η γυναίκα για την Graham είναι κάθε άλλο παρά υποδεέστερη ενός άνδρα. Αντιθέτως, η γυναικεία ταυτότητα στα έργα της

διαμορφώνεται κατά βάση από την γυναικεία επιθυμία, κάτι που κάνει μια γυναίκα «αδίστακτη» όπως αναφέρει χαρακτηριστικά.

Γενικότερα όσον αφορά τη γυναικεία ταυτότητα, το έργο της Martha Graham προκαλεί ιδιαίτερο ενδιαφέρον ιδιαίτερα λόγω του γεγονότος ότι δημιούργησε μια συζήτηση γύρω από τον συσχετισμό της με το φεμινιστικό κίνημα. Πρόκειται για ένα θέμα το οποίο απασχόλησε πολλούς κριτικούς του σύγχρονου χορού, κυρίως γιατί η ίδια δεν αποδεχόταν τον όρο για τον εαυτό της και προτιμούσε να απέχει από πολιτικά ζητήματα όπως ο φεμινισμός. Αυτό το μη ενδιαφέρον της Martha Graham να αναγνωριστεί ως φεμινίστρια αυτομάτως δημιουργεί μία αμηχανία στο να χαρακτηριστεί ως τέτοια.

Αναλυτικότερα, η Martha Graham, στην αυτοβιογραφία της, σχετικά με το γυναικείο κίνημα και τη στάση της απέναντι σε αυτό αναφέρει:

*«Χρόνια αργότερα, οι γυναίκες του κινήματος θα με θεωρούσαν απελευθερωτή των γυναικών. Αλλά ποτέ δεν σκέφτομαι τον εαυτό μου με αυτόν τον τρόπο. Ποτέ δεν το συνειδητοποίησα, γιατί ποτέ δεν ένιωσα ανταγωνισμό. Μεγάλωσα με έναν πολύ παράξενο τρόπο. Σε όλη μου τη ζωή περιτριγυρίζομαι από άντρες, οπότε το κίνημα πραγματικά δεν με άγγιξε. Αλλά ποτέ δεν είχα την αίσθηση ότι ήμουν κατώτερη. Έτσι όταν όλα αυτά άρχισαν τα τελευταία είκοσι περίπου χρόνια, ήμουν μπερδεμένη. Δεν είχα καμία σχέση με αυτό, και πάντα έπαιρνα ό,τι ήθελα από τους άντρες... χωρίς να το ζητήσω.»<sup>22</sup>*

Με αφορμή το πιο πάνω απόσπασμα, η Victoria Thoms ανοίγει μια συζήτηση γύρω από το πόσο συσχετίζεται το έργο της Martha Graham με το φεμινισμό. Το ερώτημα που θέτει εξ αρχής είναι το εξής: Αν η Martha Graham δεν θεωρείται φεμινίστρια, μπορεί το έργο της να αναγνωριστεί ως τέτοιο? Και αν ναι, που αφήνει αυτό το γεγονός την Martha Graham και που το φεμινιστικό κίνημα? Η απάντηση στο πιο πάνω ερώτημα όπως φαίνεται είναι αρκετά πολύπλοκη αν σκεφτεί κανείς την εξέλιξη του έργου αυτού και την έντονη και ανεξάρτητη ζωή της δημιουργού αλλά ταυτόχρονα και την άρνηση της Martha Graham να συσχετιστεί με το κίνημα. Η Thoms ξεκινά αυτό τον αντίλογο αναφέροντας την άποψη κάποιων θεωρητικών πάνω σε θέματα φύλου προκειμένου να εξηγήσει την στάση της Graham απέναντι σε αυτά.<sup>23</sup> Για παράδειγμα, η Judith Butler θεωρεί ότι το φύλο παράγεται με την πάροδο του χρόνου από μια σειρά από σωματικές πράξεις που καταλήγουν να παρέχουν μια μόνιμη αίσθηση της υλικής ταυτότητας του φύλου. Τα έμφυλα σώματα δημιουργούνται μέσα από μια μακρά συνεχιζόμενη διαδικασία ψυχολογικής και φυσιολογικής «ζωής» και «πράξης» των κοινωνικών και πολιτισμικών συμβάσεων. Διά κατοικώντας διαχρονικά σε θέσεις και κινήσεις που αποδίδονται σε διαφορετικές έμφυλες ταυτότητες, κατά την Butler, το ίδιο το σώμα

---

<sup>22</sup> Martha Graham, *Blood Memory - An Autobiography*, Doubleday, New York, 1991, σελ.25

<sup>23</sup> Victoria Thoms, *Martha Graham: Gender and the Haunting of a Dance Pioneer*, Intellect Ltd, Bristol/ UK, Chicago/ USA, 2013, σελ.31

είναι ο ενεργός παραγωγός νοήματος. Βιώνοντας και πράττοντας (ένα σώμα) δημιουργεί, ερμηνεύει και συντηρεί την ταυτότητα.<sup>24</sup>

Επιστρέφοντας στην ταυτότητα του φύλου στο έργο της Martha Graham, η ταυτότητα που παράγεται από τη γλωσσική απόρριψη του φεμινισμού από την Graham μαζί με τις πράξεις της δίνουν τη δυνατότητα ερμηνείας μιας συγκεκριμένης μορφής φεμινισμού. Αυτό που είναι σημαντικό, επομένως, είναι ότι δεν μπορεί κανείς απλά να αγνοήσει την αποποίηση της Graham όσον αφορά το φεμινιστικό κίνημα, όταν διερευνά τις φεμινιστικές επιδράσεις της, ούτε μπορεί κανείς απλά να πει ότι η αποκήρυξη αυτή της Graham τελειώνει τη συζήτηση εδώ, κι αυτό γιατί αμφισβήτησε πολύ ξεκάθαρα την κανονιστική έμφυλη συμπεριφορά στον τρόπο που έζησε και στο έργο που δημιούργησε. Αντ' αυτού, η Victoria Thoms θεωρεί ότι το παράδειγμα της Graham επιτρέπει την διερεύνηση ενός συγκεκριμένου φεμινισμού. Συγκεκριμένα, υποστηρίζει ότι αν οι αξίες του φεμινισμού μπορούν να βρεθούν στο έργο της, τότε μιλάμε για έναν φεμινισμό που πρέπει να θεωρηθεί όχι μόνο ως συγκεκριμένος για την ιστορική στιγμή που συνέβη, αλλά και στον τρόπο που η επανάληψή του με την πάροδο του χρόνου αλλάζει και επιβεβαιώνει την έννοια αυτή. Αυτή είναι μια παραδοχή που προωθείται τόσο από τους ισχυρισμούς της Graham σε έντυπη μορφή, αλλά και από την πολυπλοκότητα της ίδιας της ταυτότητας. Μάλιστα στις διαπραγματεύσεις περί φύλου στη διάρκεια του αιώνα που έζησε, η απόρριψη του φεμινισμού από την Graham μπορεί να υποδηλώνει μια πιο περίπλοκη σχέση με ζητήματα ανισότητας των φύλων - μια σχέση με άνδρες που την έφερναν σε σύγκρουση με τις χρήσεις της ανδρικής εξουσίας, ενώ ταυτόχρονα ταυτίζονταν με τα προνόμια της πατριαρχίας. Τέλος, η περαιτέρω αναζήτηση της θέσης της στην αμερικανική πολιτιστική και η πολιτική ιστορία, και πώς αυτή επηρέασε την άποψή της ως γυναίκα, θολώνει την άποψη της Graham για σκόπιμη άρνηση του φεμινισμού ακόμη περισσότερο.<sup>25</sup>

Γενικότερα, η δυτική σκηνή χορού, ενώ αποτελείται στην πλειονότητά της από γυναίκες χορεύτριες, δεν έχει πολλές αυτοπροσδιοριζόμενες φεμινίστριες. Το γεγονός αυτό δεν είναι τυχαίο, αλλά, όπως εξηγεί η Jan Van Dyke σε σχετική διατριβή της με την επιτυχία στο πεδίο του χορού της αμερικανικής σκηνής, βασίζεται στο γεγονός ότι ο φεμινισμός ως πολιτική στο χορευτικό προσκήνιο είναι κάτι που δυσκολεύει την σταδιοδρομία των καλλιτεχνών που αποφασίζουν να τον ενστερνιστούν.<sup>26</sup>

---

<sup>24</sup> Victoria Thoms, *Martha Graham: Gender and the Haunting of a Dance Pioneer*, Intellect Ltd, Bristol/ UK, Chicago/ USA, 2013, σελ.34

Βλ. και Butler J., 1998, *Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory*, *Theatre Journal*, The Johns Hopkins University Press., Vol. 40, No. 4., pp. 519-531

<sup>25</sup> Victoria Thoms, *Martha Graham: Gender and the Haunting of a Dance Pioneer*, Intellect Ltd, Bristol/ UK, Chicago/ USA, 2013, σελ.35

<sup>26</sup> Victoria Thoms, *Martha Graham: Gender and the Haunting of a Dance Pioneer*, Intellect Ltd, Bristol/ UK, Chicago/ USA, 2013, σελ.54

Βλ. και Van Dyke J., 1996, *Gender and Success in the American Dance World*, *Women's Studies International Forum*, τόμος 9



«Ένα είδος φρικτού φαντάσματος αυτού που ήταν κάποτε ο φεμινισμός δημιουργείται, μια τερατώδης ασχήμια που θα έστελνε ρίγη φρίκης στις ράχες των νεαρών γυναικών σήμερα»  
Angela McRobbie (2009)<sup>27</sup>

Ειδικότερα, όσον αφορά το φεμινισμό στο πεδίο του χορού, η μελέτη της Van Dyke κάνει λόγο για την σημασία που έχει η κρατική χρηματοδότηση για την ανάδειξη των τεχνών στην Αμερική και στη συνέχεια παρουσιάζει στατιστικά στοιχεία σχετικά με την παρουσία των δύο φύλων στις σχολές χορού και την ανάδειξή τους ως καλλιτέχνες. Το συμπέρασμα στο οποίο καταλήγει η μελέτη είναι ότι παρά την συντριπτική πλειονότητα των γυναικών στο χώρο των τεχνών και ιδιαίτερα του χορού, οι άντρες σπουδαστές φαίνεται να κατέχουν τις περισσότερες θέσεις εξουσίας, να διαπρέπουν ως χορογράφοι ή καθηγητές και να αποσπούν τις περισσότερες χρηματοδοτήσεις που διατίθενται για την προώθηση των τεχνών. Επομένως, η Van Dyke καταλήγει στο συμπέρασμα ότι αυτή η δυσαναλογία δείχνει ότι η ανδρική υπεροχή είναι αποτέλεσμα μιας περίπλοκης κατάστασης πραγμάτων που επιβεβαιώνει το γεγονός ότι η θέση της γυναίκας υπονομεύεται ακόμα και σε ένα πεδίο στο οποίο η γυναικεία παρουσία είναι πολύ μεγαλύτερη από την ανδρική και επίσης ότι η θέση του χορού στην αμερικάνικη κουλτούρα ελέγχεται από έναν εγγενή συντηρητισμό.<sup>28</sup>

Το παραπάνω συμπέρασμα γεννά τον εξής προβληματισμό: Είναι σημαντικό να διεκδικήσουμε συνειδητά μια φεμινιστική ταυτότητα ως μια μορφή ακτιβισμού, ενάντια στην έλλειψη συνειδησης των άλλων ανθρώπων σχετικά με την ανισότητα των φύλων? Η Victoria Thoms στο παραπάνω ερώτημα θεωρεί ότι είναι σημαντικό, ωστόσο κάνει ξεκάθαρη την ανάγκη να διατηρήσουμε μια επιφυλακτικότητα σχετικά με τον χαρακτηρισμό ορισμένων γυναικών ως φεμινίστριες και ότι είναι προτιμότερο να επικεντρωθούμε στο φεμινιστικό αποτέλεσμα της ερμηνείας των έργων και της ζωής αυτών των γυναικών. Κατ' αυτό τον τρόπο και επιστρέφοντας στη συζήτηση γύρω από το συσχετισμό της Martha Graham με το φεμινισμό, η κατηγορηματική άρνηση του φεμινισμού από την ίδια μας αποτρέπει από το να την κατατάξουμε στην ιστορία ως φεμινίστρια. Ωστόσο, μπορεί κανείς να ερμηνεύσει το έργο της με μια φεμινιστική συνείδηση. Αυτή η ερμηνεία, κατά την Thoms, έχει περισσότερο ενδιαφέρον γιατί υποδηλώνει ότι ο φεμινισμός υπάρχει ως συνείδηση στο έργο της παρά την άρνηση της ίδιας. Και εμφανίζεται σαν ένα φάντασμα που κρατά αμφοτέρους την Martha Graham και τον φεμινισμό.<sup>29</sup>

---

<sup>27</sup> Victoria Thoms, *Martha Graham: Gender and the Haunting of a Dance Pioneer*, Intellect Ltd, Bristol/ UK, Chicago/ USA, 2013, σελ 54  
Βλ. και McRobbie, Angela (2009) *The Aftermath of Feminism: Gender, Culture and Social Change*. London

<sup>28</sup> Van Dyke J., 1996, Gender and Success in the American Dance World, *Women's Studies International Forum*, τόμος 9

<sup>29</sup> Victoria Thoms, *Martha Graham: Gender and the Haunting of a Dance Pioneer*, Intellect Ltd, Bristol/ UK, Chicago/ USA, 2013, σελ.56-57

Συνοψίζοντας, αναφορικά με την Martha Graham και το φεμινισμό, παρατηρείται ότι τα έργα της συσχετίστηκαν από το κοινό και πολλούς θεωρητικούς του μοντέρνου χορού με το γυναικείο κίνημα λόγω του γεγονότος ότι τα έργα της έφεραν στο επίκεντρο την γυναίκα και μάλιστα σε μια περίοδο όπου οι γυναίκες διεκδικούσαν τα δικαιώματά τους απέναντι στα πατριαρχικά πρότυπα, αλλά και έναν τύπο θηλυκότητας που ερχόταν σε αντίθεση με τις καθιερωμένες έμφυλες νόρμες συμπεριφοράς. Ωστόσο, το γεγονός ότι η ίδια δεν δέχεται τον όρο για τον εαυτό της, μας αποτρέπει από το να την εντάξουμε σε ένα τέτοιο πλαίσιο. Θα ήταν ίσως πιο ουσιώδες να αναλύσουμε το έργο της με μια φεμινιστική συνείδηση και να προβληματιστούμε για την γυναικεία ταυτότητα όπως προάγεται σε αυτό και σε σχέση με την ανδρική παρουσία.

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2<sup>ο</sup> – NIGHT JOURNEY

Στο κεφάλαιο αυτό ακολουθεί η ανάλυση του *Night Journey*, ενός έργου που χορογραφήθηκε το 1947 από την Martha Graham και εντάσσεται σε μια ομάδα έργων της, τα οποία είναι γνωστά ως «ελληνικός κύκλος». Ο λόγος για τον οποίο επιλέχτηκε το συγκεκριμένο έργο για την ανάλυση της γυναικείας ταυτότητας, έγκειται στο ενδιαφέρον που παρουσιάζει ο χαρακτήρας της Ιοκάστης, ο οποίος διαφοροποιείται σημαντικά από τις άλλες ηρωίδες των έργων του ελληνικού κύκλου. Η διαφοροποίηση αυτή έγκειται στην πολυπλοκότητα της ταυτότητας της Ιοκάστης, η οποία διαμορφώνεται από τα πολλαπλά προσώπια της. Πιο συγκεκριμένα, στο *Night Journey* βλέπουμε τα μη αναστρέψιμα γεγονότα της ζωής μιας γυναίκας, η οποία ενεργεί με βάσει τα συναισθήματά της ως σύζυγος, μητέρα, ερωμένη και βασίλισσα. Επομένως, στον χαρακτήρα της Ιοκάστης βλέπουμε την γυναικεία ταυτότητα μέσα από την ανάλυση των διαφορετικών ρόλων που αναλαμβάνει να παίξει η Ιοκάστη. Εν τέλει, όσον αφορά την ίδια την Martha Graham παρουσιάζονται πολλές ομοιότητες της ίδιας με τον χαρακτήρα της Ιοκάστης τη χρονική στιγμή την οποία χορογράφησε το *Night Journey*, κάτι που έπαιξε επίσης σημαντικό ρόλο στην ανάδειξη της γυναικείας ταυτότητας μέσα από τον προβληματισμό και την έκφραση των προσωπικών συναισθημάτων της καλλιτέχνη. Στην ανάλυση των προσωπείων της Ιοκάστης θα επανέλθουμε στο επόμενο κεφάλαιο.

Προτού εστιάσουμε στο *Night Journey*, κρίνεται σκόπιμο να δούμε την διαφορετικότητα των έργων του ελληνικού κύκλου στο σύνολό τους. Στη συνέχεια, θα γίνει μια αναφορά στα γεγονότα της ελληνικής τραγωδίας του Σοφοκλή, *Οιδίπους Τύραννος* και του σχετικού μύθου, πάνω στον οποίο βασίζεται το *Night Journey* της Martha Graham. Τέλος, θα αναλυθεί η εκδοχή του μύθου όπως προσεγγίζεται από την ίδια τη Martha Graham.

## A. Ο ΕΛΛΗΝΙΚΟΣ ΚΥΚΛΟΣ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ ΤΗΣ MARTHA GRAHAM

Η Nurit Yaari, στο άρθρο της *Myth into Dance : Martha Graham's interpretation of the classical tradition*, αναγνωρίζει τα 17 έργα της Martha Graham που αποτελούν τον «ελληνικό κύκλο». Το κοινό χαρακτηριστικό αυτών των έργων είναι κυρίως η θεματική τους, η οποία αντλείται από την ελληνική μυθολογία. Το ενδιαφέρον που συγκεντρώνεται στα έργα αυτά, κατά την Yaari, είναι η μετάβαση από την παραδοσιακή αφήγηση- η οποία στηρίζεται στην ανδρική οπτική- στην αναδιάρθρωση του μύθου βάσει της γυναικείας οπτικής.<sup>30</sup>

Πιο συγκεκριμένα, στην ιστορία της ερμηνείας των ελληνικών μύθων και της ελληνικής τραγωδίας του 5<sup>ου</sup> αιώνα, η αφήγηση του μύθου αντανακλά την άποψη μιας ανδρικής φιγούρας, η οποία αποτελούσε τον κύριο ήρωα. Οι ιστορίες απεικόνιζαν τις περιπέτειες, τις πράξεις και τις κακοτυχίες του ήρωα, ενώ οι γυναίκες ήταν αυτές που αντιπροσώπευαν τα θύματα των ανδρικών αποφάσεων και πράξεων. Επιπλέον, όποτε οι Έλληνες συγγραφείς διατύπωναν τις αντιδράσεις των γυναικών, παρατηρεί η Yaari, συνήθως τόνιζαν συμπεριφορές που θεωρούσαν περισσότερο θηλυκές, και έτσι οι γυναίκες εμφανίζονταν πάντα με μια στάση υποχωρητική.<sup>31</sup>

Η διαφοροποίηση στα έργα του ελληνικού κύκλου της Martha Graham είναι ότι η γυναίκα αποτελεί το επίκεντρο της παράστασης καθώς τοποθετείται στη θέση του πρωταγωνιστή και η πλοκή συντίθεται από την δική της αφήγηση των γεγονότων της τραγωδίας. Η μετάβαση αυτή στη γυναικεία αφήγηση μέσα από το μέσο του χορού επηρέασε ριζικά τη σύνθεση και την οργάνωση της πλοκής. Αρχικά, υπήρξε μια σαφής απομάκρυνση από το κοινωνικοπολιτικό και στρατιωτικό πλαίσιο που εξυπηρετούσε τους ελληνικούς μύθους στην ελληνική τραγωδία. Η Graham από την άλλη προτίμησε τους ιδιωτικούς χώρους του σπιτιού και της οικογένειας που καταλαμβάνουν οι γυναίκες. Ακόμα, η μετατροπή αυτών των χώρων σε συμβολικούς χώρους, όπως υποδηλώνουν ορισμένοι από τους τίτλους των χορών της, επέτρεψε στη Graham να χαρτογραφήσει τη γυναικεία ψυχή, τα συναισθήματα, τις συγκινήσεις και τις επιθυμίες μιας γυναίκας, καθώς και την δράση της αναφορικά με τους ρόλους της ως μητέρα, σύζυγος και ερωμένη. Επιπλέον, η αναδιάρθρωση της αφήγησης οδηγεί σε μια μετατόπιση εστίασης της δράσης και επομένως σε μια μετατόπιση του κύριου προσώπου του έργου.<sup>32</sup> Σε αυτά τα σημεία διαφοροποίησης των αφηγήσεων της Graham από τους κλασικούς μύθους θα επιστρέψουμε αργότερα σε αυτό το κεφάλαιο.

---

<sup>30</sup> Yaari N., 2003, *Myth into Dance: Martha Graham's Interpretation of the classical tradition*, *International Journal of the Classical Tradition*, τ.10, σελ. 223-225

<sup>31</sup> Όπως παραπάνω, σελ. 225-226

<sup>32</sup> Yaari N., 2003, *Myth into Dance: Martha Graham's Interpretation of the classical tradition*, *International Journal of the Classical Tradition*, τ.10, σελ. 226-228



Εικ.10: Η Martha Graham ως Αριάδνη που παλεύει με το Μινώταυρο στο *Errand into the Maze*

Ουσιαστικά, η Yaari υποστηρίζει ότι η Martha Graham εκθέτει την γυναικεία αφήγηση, επιτρέποντας στις γυναίκες να περιγράψουν τα γεγονότα της κάθε ιστορίας με τον δικό τους τρόπο, ενώ έτσι επιδιώκει την δική της αναζήτηση για αυτοπροσδιορισμό ως σύγχρονη γυναίκα και καλλιτέχνης του 20<sup>ου</sup> αιώνα.

## B. ΟΙΔΙΠΠΟΥΣ ΤΥΡΑΝΝΟΣ – Ο ΜΥΘΟΣ

Στο άρθρο του με τίτλο *Dance, Gender and Psychoanalysis: Martha Graham's Night Journey*, ο Ramsay Burt παραθέτει την περίληψη του κλασικού μύθου, όπως είναι γνωστός από την αθηναϊκή τραγωδία του Σοφοκλή, *Οιδίππους Τύραννος*.

Όταν ο βασιλιάς της Θήβας, Λάιος και η γυναίκα του η Ιοκάστη ετοιμάζονταν να αποκτήσουν παιδί, ο πρώτος αναζήτησε τη συμβουλή του μαντείου των Δελφών σχετικά με τη γέννηση του παιδιού αυτού. Η απάντηση ήταν ότι όταν θα γεννιόταν, θα μεγάλωνε για να σκοτώσει τον πατέρα του και να νυμφευτεί την μητέρα του. Συνεπώς, όταν ο γιος του Λάου και της Ιοκάστης, ο Οιδίποδας, γεννήθηκε, ο βασιλιάς αποφάσισε να τον εγκαταλείψει στο βουνό και να τον αφήσει να πεθάνει. Το μωρό, ωστόσο, ανακαλύφθηκε από ένα βοσκό και μεταφέρθηκε στην πόλη της Κορίνθου. Εκεί, υιοθετήθηκε από τον βασιλιά Πολύβιο, ο οποίος ήταν άτεκνος, χωρίς να γνωρίζει την πραγματική του προέλευση. Όταν, ως νέος άντρας πλέον, προκλήθηκε από κάποιον δικαστή, που του είπε ότι δεν μοιάζει με τον πατέρα του, αναζήτησε και ο ίδιος τη συμβουλή του μαντείου. Η απάντηση της ιέρειας εκεί ήταν η εξής: « Μακριά από το Ιερό, άθλιε! Θα σκοτώσεις τον πατέρα σου και θα παντρευτείς την μητέρα σου.» Έτσι, ο Οιδίποδας αποφάσισε να φύγει από την Κόρινθο και να μην ξαναδεί τον Πολύβιο. Καθώς απομακρυνόταν από τη Κόρινθο, συνάντησε σε ένα σταυροδρόμι τον Λάιο, ο οποίος δεν γνώριζε ότι ήταν ο πραγματικός πατέρας του. Κι οι δύο υπέθεσαν ότι είχαν το δικαίωμα διέλευσης και αρνήθηκαν να παραχωρήσει ο ένας δρόμο στον άλλον. Αυτή η διαφωνία είχε ως αποτέλεσμα τη διαμάχη μεταξύ τους κατά την οποία ο Οιδίποδας σκότωσε τον Λάιο, τον πραγματικό του πατέρα. Στη συνέχεια προχώρησε στη Θήβα, έξω από τα τείχη της οποίας, συνάντησε την Σφίγγα, η οποία τρομοκρατούσε και απειλούσε τους κατοίκους της πόλης, στραγγαλίζοντας και καταβροχθίζοντας όλους όσους ήταν ανίκανοι να λύσουν τους γρίφους της. Ο γρίφος για τον Οιδίποδα ήταν ο εξής: «Ποιο πλάσμα, με μία μόνο φωνή, έχει κάποιες φορές δύο πόδια, κάποιες τρία και κάποιες τέσσερα και είναι πιο αδύναμο όταν έχει τα περισσότερα;» Ο Οιδίποδας τότε έδωσε την γνωστή απάντηση: ο άνθρωπος. Όταν είναι παιδί ή ενήλικος περπατάει στα δυο του πόδια, όταν είναι γέρος και χρησιμοποιεί μπαστούνι, έχει τρία, ενώ όταν είναι βρέφος μπουσουλάει στα τέσσερα- αυτό είναι και το πιο αδύναμο και ευάλωτο στάδιο της ζωής του. Η σφίγγα τότε αυτοκτόνησε πέφτοντας από ένα ψηλό βουνό και ο Οιδίποδας στέφθηκε σωσίας της πόλης, ενώ εκλέχτηκε και βασιλιάς της. Επομένως νυμφεύτηκε την Ιοκάστη, που ήταν η χήρα του προηγούμενου βασιλιά, χωρίς να γνωρίζει ότι ήταν μητέρα του. Για αρκετά χρόνια όλα πήγαιναν καλά και το ζευγάρι απέκτησε τέσσερα παιδιά. Στη συνέχεια όμως η Θήβα χτυπήθηκε από πανούκλα και ο Οιδίποδας αναζήτησε τη συμβουλή του μαντείου των Δελφών, απ' όπου έμαθε ότι έπρεπε να εκδιώξει τον δολοφόνο του Λαίου. (Αυτό είναι και το σημείο, όπου ξεκινάει το έργο του Σοφοκλή). Ο Οιδίποδας ορκίστηκε να ερευνήσει και να τιμωρήσει τον δολοφόνο. Όταν πληροφορήθηκε από τον Τειρεσία ότι αυτός που αναζητά ήταν ο ίδιος, και είχε παντρευτεί την

μητέρα του, αρχικά και ο Οιδίποδας και η Ιοκάστη αρνήθηκαν να το πιστέψουν. Ωστόσο, τα λόγια του επιβεβαίωσαν και άλλοι αγγελιοφόροι που κατέφθασαν στη Θήβα. Η κατάληξη ήταν η Ιοκάστη να κρεμαστεί και ο Οιδίποδας να αυτοτυφλωθεί χρησιμοποιώντας μία καρφίτσα από το φόρεμά της.<sup>33</sup>

---

<sup>33</sup> Burt R., 1998, Dance, Gender and Psychoanalysis: Martha Graham's Night Journey, *Dance Research Journal*, τ.30, σελ. 38-39

## Γ. NIGHT JOURNEY(1947)/ MARTHA GRAHAM – ΜΙΑ ΔΙΑΦΟΡΕΤΙΚΗ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ

### Ο ΡΟΛΟΣ ΤΗΣ ΙΟΚΑΣΤΗΣ ΣΤΗΝ ΤΡΑΓΩΔΙΑ ΤΟΥ ΣΟΦΟΚΛΗ

Παραπάνω, είδαμε την περίληψη του μύθου του βασιλιά Οιδίποδα και τα γεγονότα τα οποία εξιστορούνται στην κλασική τραγωδία του Σοφοκλή *Οιδίππου Τύραννος*. Ειδικότερα, το έργο του Σοφοκλή ξεκινά τη στιγμή όπου ο Οιδίποδας ενημερώνεται από το μαντείο σχετικά με το τι πρέπει να κάνει για να σώσει την Θήβα από την πανούκλα και τελειώνει με την τραγική αυτοκτονία του ίδιου και της γυναίκας του. Επομένως το έργο επικεντρώνεται στην αναζήτηση του Οιδίποδα για τον άνθρωπο τον οποίο καλείται να τιμωρήσει, στην αποκάλυψη του προσώπου αυτού και την τραγική κατάληξη αυτού και της γυναίκας του. Ο ρόλος της Ιοκάστης, όπως είναι γνωστός από τον κλασικό μύθο στο έργο του Σοφοκλή, αν και έχει ιδιαίτερη σημασία για την πλοκή και το τραγικό τέλος του έργου, είναι σαφώς ένας ρόλος παθητικός. Αρχικά, η βασίλισσα Ιοκάστη χάνει τον σύζυγό της επειδή ο Οιδίποδας τον σκοτώνει κατά την αποχώρησή του από την Κόρινθο. Στη συνέχεια, ως χείρα βασίλισσα της Θήβας, καλείται να νυμφευτεί τον απελευθερωτή της πόλης της, ο οποίος τυχαίνει να είναι ο δολοφόνος του συζύγου της. Επομένως, η Ιοκάστη στον κλασικό μύθο παρουσιάζεται σαν μια φιγούρα της οποίας οι ενέργειες εξαρτώνται αποκλειστικά από τις αποφάσεις ενός δυναμικού άνδρα, ο οποίος αντανakλάται στο πρόσωπο του Οιδίποδα. Επίσης, αναφορικά με το έργο του Σοφοκλή, ο ρόλος της παραμένει παθητικός, αφού το έργο εστιάζει στην αναζήτηση του Οιδίποδα για τον δολοφόνο του Λαίου (τον εαυτό του). Τέλος, θα λέγαμε ότι η μόνη στιγμή κατά την οποία η Ιοκάστη φαίνεται να ενεργεί κατά την βούλησή της, είναι η στιγμή της αυτοκτονίας της. Σε κάθε περίπτωση, ωστόσο, αν αναρωτιόμασταν ποια πραγματικά ήταν η Ιοκάστη, δεν θα μπορούσαμε να σκιαγραφήσουμε επακριβώς την ταυτότητά της. Τόσο στο μύθο, όσο και στο έργο του Σοφοκλή βλέπουμε μια γυναικεία φιγούρα, η οποία καθίσταται θύμα των ανδρικών πράξεων και της οποίας η δράση καθορίζεται από τις ανδρικές αποφάσεις.



## Ο ΡΟΛΟΣ ΤΗΣ ΙΟΚΑΣΤΗΣ ΣΤΟ «NIGHT JOURNEY»

Σε αντίθεση με την παθητική γυναικεία φιγούρα που σκιαγραφείται από τον ρόλο της Ιοκάστης στην τραγωδία του Σοφοκλή, στο έργο της Martha Graham, η Ιοκάστη είναι ο βασικός χαρακτήρας του έργου, του οποίου η δράση καθορίζεται πάνω απ' όλα από τις δικές της επιλογές. Οι επιλογές της, μάλιστα, όπως προκύπτει από την ανάλυση που θα ακολουθήσει, καθορίζουν ριζικά την πλοκή του έργου, αλλά και την δομή του. Επομένως, στο *Night Journey*, η γυναικεία ταυτότητα αποτυπώνεται, αρχικά, ακριβέστερα απ' ότι στην τραγωδία του Σοφοκλή, αρχικά λόγω του γεγονότος ότι παρακολουθούμε τα γεγονότα μέσα από την αφήγηση της Ιοκάστης, ενώ την βλέπουμε να ενεργεί μέσα από τους διαφορετικούς ρόλους του οποίους αναλαμβάνει. Η αποτύπωση της γυναικείας ταυτότητας μέσα από τους πολλαπλούς ρόλους της Ιοκάστης γίνεται εκτενέστερα στο τελευταίο κεφάλαιο. Ωστόσο, είναι σημαντικό να καταλάβουμε την διαφορά του ρόλου της Ιοκάστης της Martha Graham από την Ιοκάστη του Σοφοκλή. Η διαφορά αυτή έγκειται στον τρόπο με τον οποίο δομείται το έργο χωρικά και χρονικά αλλά και στην στροφή του ενδιαφέροντος του θεατή σε πράγματα που σχετίζονται με την ιδιωτική ζωή της Ιοκάστης, τα συναισθήματά της και τις προσωπικές της επιθυμίες.



Εικ.11: Η Martha Graham ως Ιοκάστη στο Night Journey. Φωτογραφία από τον Philippe Halsman, 1946

## ΣΗΜΑΣΙΑ ΤΟΥ ΧΡΟΝΟΥ

Εκτός από τις βασικές διαφορές που παρατηρούνται σχετικά με τον ρόλο της Ιοκάστης στα δύο έργα, υπάρχουν σημαντικοί παράγοντες που διαφοροποιούν την προσέγγιση της Martha Graham από τον κλασικό μύθο. Ένας από αυτούς είναι ο χρόνος. Στην ενότητα που ακολουθεί θα γίνει αρχικά μια σύντομη αφήγηση των γεγονότων με την χρονική σειρά που παρουσιάζονται από την Martha Graham και στη συνέχεια θα αναλυθεί η διαχείριση του χρόνου σε σχέση με την κίνηση των ηθοποιών στο χώρο. Τέλος, θα αναλυθεί η έννοια της αναδρομής η οποία χαρακτηρίζει το έργο, καθορίζει την δομή του και έχει ιδιαίτερη σημασία, καθώς χρησιμοποιείται ως τέχνασμα για την ανάδειξη του χαρακτήρα της Ιοκάστης και κατ' επέκταση της γυναικείας ταυτότητας.

Το έργο ξεκινά την στιγμή που η Ιοκάστη επιχειρεί να αυτοκτονήσει. Ωστόσο διακόπτεται από τον Τειρεσία, ο οποίος μαζί με τις «κόρες της Νύχτας»- που λειτουργούν ως χορός στο έργο, την προτρέπουν να ξαναζήσει τα γεγονότα που την οδήγησαν στο θάνατό της. Από αυτή τη στιγμή ξεκινά μια αναδρομή στο παρελθόν των ηρώων από την θριαμβευτική είσοδο του Οιδίποδα στη Θήβα και την μετέπειτα συντροφική του σχέση με την Ιοκάστη. Έπειτα ακολουθεί η στιγμή της αλήθειας με την δεύτερη είσοδο του Τειρεσία στη σκηνή. Ο Οιδίποδας αδυνατώντας να αντικρίσει αυτή την αλήθεια τυφλώνει τον εαυτό του με ένα κόσμημα από το ρούχο της Ιοκάστης και εν τέλει αποχωρεί από τη σκηνή, πριν την αυτοκτονία της Ιοκάστης. Τέλος ο Τειρεσίας κάνει την τελευταία είσοδό του περνώντας δίπλα από το νεκρό σώμα της Ιοκάστης και φεύγει πάλι. Επομένως, το έργο στο μεγαλύτερο μέρος του δεν αφορά μια γραμμική εξιστόρηση των γεγονότων. Αντιθέτως, η Martha Graham χρησιμοποιεί τον Τειρεσία και τις κόρες της νύχτας για να διακόψει την αυτοκτονία της Ιοκάστης και να την αναγκάσει να ξαναζήσει τα γεγονότα που την οδήγησαν στην αυτοκτονίας της.

Ο Ramsay Burt αναλύει το έργο με γνώμονα τη διαχείριση του χρόνου και τον τρόπο με τον οποίο αυτός ο παράγοντας επηρεάζει την δομή του έργου αλλά και συσχετίζεται μεταφορικά με το γυναικείο σώμα.

Αρχικά ο R. Burt υποστηρίζει ότι στο *Night Journey* υπάρχουν δύο τύποι χρόνου: ο πρώτος τύπος αφορά τον γραμμικό χρόνο και την πραγματική εξέλιξη των γεγονότων, και σχετίζεται περισσότερο με τα γεγονότα της ζωής των ανδρικών ρόλων, του Οιδίποδα και του Τειρεσία. Ο δεύτερος τύπος αφορά την αναδρομή της Ιοκάστης στο παρελθόν της και τον κυκλικό χρόνο με τον οποίο βιώνει τις εμπειρίες της. Οι δύο τύποι χρόνου, μάλιστα, αποκτούν ιδιαίτερη σημασία, όταν συσχετίζονται με τον παράγοντα του χώρου και ειδικότερα με τον τρόπο που κινούνται οι χαρακτήρες κατά μήκος της σκηνής. Συγκεκριμένα, όπως παρατηρεί ο R. Burt, ο Τειρεσίας τόσο στην αρχή όσο και στο τέλος του έργου κάνει την είσοδό του από την δεξιά πλευρά της σκηνής και διασχίζει τον χώρο διαγωνίως από τα δεξιά προς τα αριστερά, χρησιμοποιώντας το ραβδί του για να περπατήσει με τον χαρακτηριστικό τύπο βαδίσματός του. Στο τέλος του κομματιού, το μονοπάτι του είναι μια ευθεία γραμμή και η κίνησή του γραμμική και συνεχής.



Εικ. 12: Καρέ στιγμιότυπων από το *Night Journey*, που δείχνει την γραμμική πορεία του Τειρεσία κατά την είσοδό του στη σκηνή

Ο Οιδίποδας από την άλλη εισέρχεται και φεύγει από τη σκηνή από τη δεξιά πλευρά του σκηνικού, ενώ η διαμονή του στη σκηνή συσχετίζεται με την γραμμική εξέλιξη των γεγονότων. Σε αντίθεση με τον Τειρεσία, ο οποίος είναι τυφλός αλλά σοφός τόσο στην αρχή όσο και στο τέλος του έργου, ο Οιδίποδας εισέρχεται στη σκηνή αρτιμελής και με πλήρη άγνοια του τι πρόκειται να μάθει, ενώ αποχωρεί από την σκηνή τυφλός αλλά σοφότερος.



Εικ. 13: Καρέ στιγμιότυπων που δείχνουν την γραμμική πορεία του Οιδίποδα κατά την είσοδό του στη σκηνή.

Η Ιοκάστη, η οποία ούτε εισέρχεται αλλά ούτε εξέρχεται από τη σκηνή, συνυπάρχει ταυτόχρονα μέσα και έξω από την γραμμική χρονική εξέλιξη της ιστορίας, επομένως βιώνει διαφορετικά τον χρόνο σε σχέση με τους άλλους δύο χαρακτήρες. Μάλιστα, λόγω του ότι διακόπτεται την στιγμή της αυτοκτονίας και τοποθετείται σε θέση στην οποία αναβιώνει την ιστορία, θεωρείται ότι γνωρίζει την εξέλιξη των πραγμάτων τόσο στην αρχή όσο και στο τέλος του κομματιού. Ένα άλλο σημείο στο οποίο στέκεται ο Burt, είναι αυτό του θρήνου για κάτι το οποίο έχει χαθεί. Χαρακτηριστικά, αναφέρει ότι τόσο ο Τειρεσίας όσο και ο Οιδίποδας θρηνούν για αυτά που έχασαν, όπως υποδηλώνεται μέσα από την απώλεια της όρασης, ενώ η Ιοκάστη παρά την απόγνωση και τον πόνο που νιώθει δεν θρηνεί. Αντιθέτως, έχει την δύναμη να ξαναζήσει όλα τα τραγικά γεγονότα, και επομένως και την απώλεια, από την αρχή, εν γνώσει της. Αυτό, για τον Burt, την κάνει πιο σοφή σε σχέση με τους ανδρικούς χαρακτήρες του έργου. Επίσης, αναφορικά με το θέμα του θρήνου, ο Ramsay Burt συσχετίζει το έργο της Martha Graham με τη γραφή της Cixous

Helen σχετικά με την διάκριση γυναικών και ανδρών σε σχέση με την διαχείριση της απώλειας.<sup>34</sup>

Πιο συγκεκριμένα, η Cixous H. στο άρθρο της *Castration or Decapitation?* υποστηρίζει ότι οι γυναίκες σε αντίθεση με τους άνδρες δεν παραιτούνται από την απώλεια (η οποία συσχετίζεται με τον ευνουχισμό για τους άνδρες). Για αυτό το λόγο δεν θρηνούν, δεν επιδιώκουν να ανακάμψουν από τον πόνο που τους προκαλεί η απώλεια και συνεχίζουν να ζουν μέσα από την αποδοχή και την μη προσκόλλησή τους στο αντικείμενο της απώλειας.<sup>35</sup>

Τέλος, επιστρέφοντας στον κυκλικό χρόνο με τον οποίο η Ιοκάστη βιώνει την απώλεια, ο Burt θεωρεί ότι όπως και στο έργο της Cixous, οι έννοιες της απώλειας και της κυκλικής ροής του χρόνου είναι μια μεταφορά για την έμμηνο ρύση του γυναικείου σώματος.<sup>36</sup>

Συμπερασματικά, αυτή η χρονική αναδρομή -κατά την οποία η Martha Graham δεν αφηγείται τα γεγονότα με γραμμικό τρόπο, αλλά τοποθετεί την Ιοκάστη μέσω του Τειρεσία σε μία θέση όπου αναβιώνει όλα όσα την οδήγησαν στην τελευταία πράξη της αυτοκτονίας της- αρχικά επικεντρώνει το ενδιαφέρον στη ζωή και το θάνατό της Ιοκάστης, έχει ενδιαφέρον ως προς τη δομή του έργου, αλλά και ως προς τον τρόπο με τον οποίο οι χαρακτήρες διαχειρίζονται την απώλεια. Το γεγονός δηλαδή ότι η Ιοκάστη παρά την σοφία που της προσδίδεται από το στοιχείο της γνώσης και τον πόνο της απώλειας, παρουσιάζεται ως ο κύριος χαρακτήρας ο οποίος έχει το σθένος να ξαναζήσει το παρελθόν της. Σε αντίθεση με την Ιοκάστη, ο Οιδίποδας ως ο κύριος ανδρικός χαρακτήρας, βιώνει τα γεγονότα με γραμμικό τρόπο, εισερχόμενος στη σκηνή με πλήρη άγνοια και φεύγοντας με επίγνωση αλλά τυφλός, δηλαδή θρηνώντας για αυτά που έχασε και ανίκανος να αντικρίσει την αλήθεια.

---

<sup>34</sup> Burt R., 1998, *Dance, Gender and Psychoanalysis: Martha Graham's Night Journey*, *Dance Research Journal*, τ.30, σελ. 38-39

<sup>35</sup> Cixous H., 1981, *Castration or Decapitation?*, *Signs*, τ. 7, σελ.54

<sup>36</sup> Burt R., 1998, *Dance, Gender and Psychoanalysis: Martha Graham's Night Journey*, *Dance Research Journal*, τ.30, σελ. 38-39

## ΕΠΑΝΕΣΤΙΑΣΗ ΣΤΟΝ ΙΔΙΩΤΙΚΟ ΧΩΡΟ

Ένα άλλο σημαντικό στοιχείο που λειτουργεί ως τέχνασμα προκειμένου να στραφεί το ενδιαφέρον του θεατή στο πρόσωπο της Ιοκάστης είναι η εστίαση στον ιδιωτικό χώρο και επομένως η απομάκρυνση από τον δημόσιο. Στο *Night Journey* η Martha Graham παραλείπει να εξιστορήσει όλα εκείνα τα γεγονότα που αφορούν την ζωή και τις περιπέτειες του Οιδίποδα, ενώ δίνει έμφαση στην ιδιόρρυθμη σχέση του ζευγαριού, αδιαφορώντας για τα γεγονότα που τους οδήγησαν στο τραγικό τους τέλος. Οι πληροφορίες του μύθου σχετικά με την καταγωγή του Οιδίποδα, την ιστορία του μέχρι να φτάσει στη Θήβα, τον θάνατο του πατέρα του, του Λαίου, από τον ίδιον, το μαντείο του Απόλλωνα και τις περιπέτειες του δεν αναφέρονται καθόλου. Αντιθέτως, το έργο αποτελεί μια αναδρομή στην ιδιωτική ζωή του ζευγαριού. Ξεκινά τη στιγμή που η Ιοκάστη αποφασίζει να αυτοκτονήσει, διακόπτεται όμως από τον Τειρεσία και στη συνέχεια παρακολουθούμε την αναβίωση της σχέσης του ζευγαριού από τον ερχομό του Οιδίποδα στη Θήβα μέχρι την αποκάλυψη την αλήθεια, που οδήγησε στο τραγικό τους τέλος. Επομένως, όλα εκείνα τα στοιχεία που σχετίζονται με το κοινωνικοπολιτικό και στρατιωτικό πλαίσιο που εξυπηρετούσε τους ελληνικούς μύθους παραλείπονται εξολοκλήρου και δίνεται έμφαση στην πολυπλοκότητα της σχέσης του ζευγαριού αλλά επίσης και στην ανάδειξη των συναισθημάτων της Ιοκάστης.<sup>37</sup>

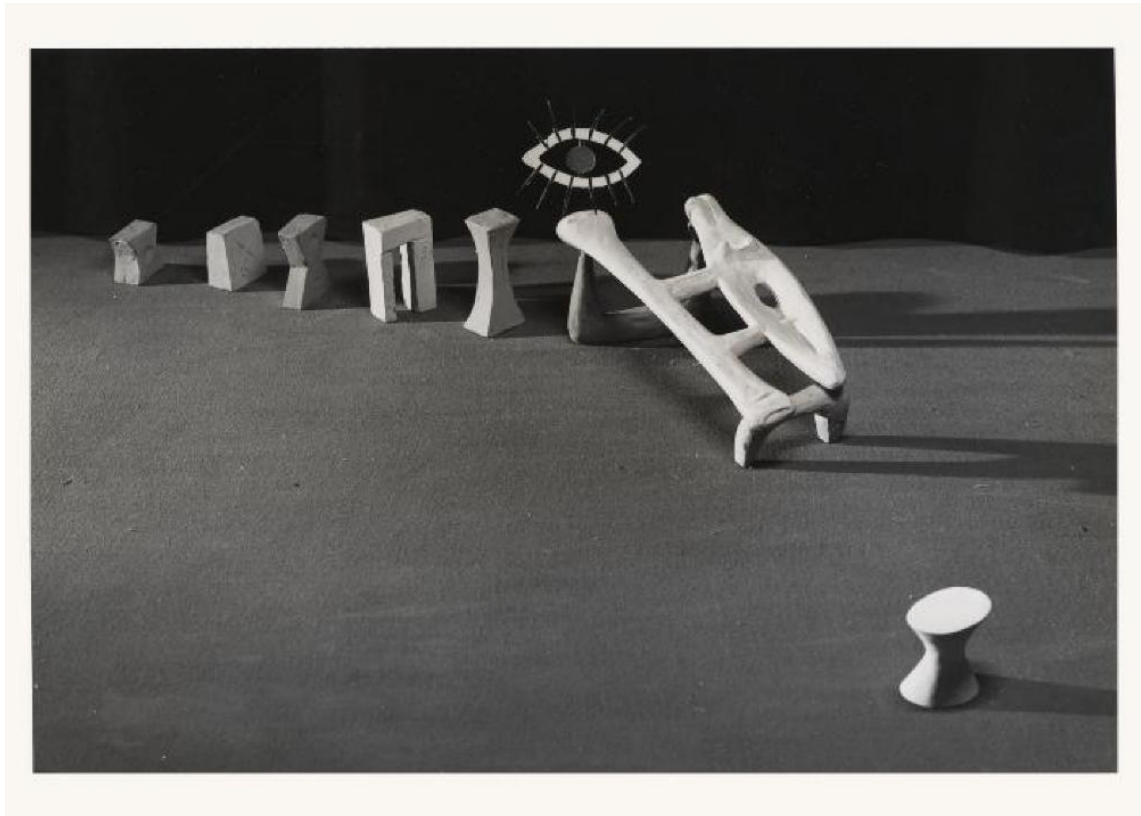
Ιδιαίτερη σημασία έχει το σκηνικό στο οποίο τοποθετούνται τα γεγονότα του *Night Journey*. Ειδικότερα, η Martha Graham επιλέγει να τοποθετήσει τα γεγονότα στον χώρο της κρεβατοκάμαρας της Ιοκάστης, έναν χώρο, οικείο και ιδιωτικό, που συνδέεται άμεσα με τον θεσμό της οικογένειας και στην περίπτωση αυτή χρησιμοποιείται επίσης συμβολικά αφού έχει άμεση σχέση με τον ψυχισμό της Ιοκάστης. Επομένως, και το σκηνικό, το δωμάτιο της Ιοκάστης, με τη σειρά του συμβάλει στην εστίαση της προσοχής μας στον ιδιωτικό χώρο και στην ανάδειξη του χαρακτήρα της Ιοκάστης που συνδέεται άμεσα με αυτό. Στον συμβολικό ρόλο που παίζει ο χώρος θα επανέλθουμε στο επόμενο κεφάλαιο.

Αναφορικά με την απομάκρυνση από το δημόσιο χώρο και την στροφή στον ιδιωτικό, η Sally Banes αναφέρει ότι αυτή η έντονα ιδιωτική, ερωτική προοπτική εκσυγχρονίζει και θηλυκοποιεί τον μύθο εξίσου με τη νέα κεντρική θέση του ρόλου της Ιοκάστης στην τραγωδία. Ο Σοφοκλής στο έργο του περιγράφει έναν κόσμο που περιλαμβάνει την πόλη Θήβα, η οποία κατοικείται από τους καταραμένους άρχοντές της και τους ταλαιπωρημένους πολίτες της. Αντιθέτως, εδώ βλέπουμε έναν απομονωμένο κόσμο οικείων συναισθημάτων -συγκεκριμένα, συναισθήματα σεξουαλικού έρωτα και απόγνωσης για την αποτυχία του έρωτα. Ο κόσμος αυτός είναι ένας κόσμος ευαισθησίας, μυστικών συναισθημάτων της καρδιάς, που στην

---

<sup>37</sup> Yaari N., 2003, Myth into Dance: Martha Graham's Interpretation of the classical tradition, *International Journal of the Classical Tradition*, τ. 10, σελ. 226-227

κοινωνία των Ηνωμένων Πολιτειών στα τέλη της δεκαετίας του 1940 θεωρούνταν συχνά τομέας των γυναικών.<sup>38</sup>



Εικ.14: Το σκηνικό του Isamu Noguchi για το *Night Journey*

---

<sup>38</sup> Sally Banes, *Dancing Women: Female Bodies on Stage*, Routledge, London and New York, 1998, σελ. 159



## ΕΣΤΙΑΣΗ ΣΤΗ ΓΥΝΑΙΚΕΙΑ ΕΠΙΘΥΜΙΑ - ΜΕΤΑΤΟΠΙΣΗ ΤΗΣ ΔΡΑΣΗΣ

Η Martha Graham, κατά την Sally Banes – επηρεασμένη τόσο από το προσκήνιο της θυελλώδους ζωής της, αλλά, κυρίως αναφορικά με τις θεωρίες του Freud ως προς το Οιδιπόδειο σύμπλεγμα- έχει μια τελείως διαφορετική άποψη του μύθου από αυτή του Σοφοκλή στην κλασική τραγωδία του. Αρχικά, όπως έχει ήδη αναφερθεί, η Graham αφηγείται τον μύθο από την οπτική γωνία της γυναίκας. Αυτό διευρύνει αφενός τον ρόλο της Ιοκάστης στην ιστορία, αλλά αλλάζει επίσης το περιεχόμενο του έργου. Αυτό, κατά την Banes, συμβαίνει επειδή αυτό που τονίζεται εδώ - σχετικά με την αιμομικτική σχέση μεταξύ του βασιλιά Οιδίποδα και της συζύγου/μητέρας του - είναι το σεξουαλικό τους πάθος. Η Graham δημιουργεί σε αυτό το σημείο, χώρο για κάτι που ο Freud παρέλειψε στην ανάλυσή του, όσον αφορά το Οιδιπόδειο σύμπλεγμα: τη γυναικεία σεξουαλική ευχαρίστηση. Με άλλα λόγια, αυτό που αναδεικνύεται στο *Night Journey* δεν είναι η επιθυμία του γιου, αλλά η επιθυμία της μητέρας. Κατά την Banes, ο χορός αυτός, όσο πικρός και αν φαίνεται, είναι ένας εορτασμός της ώριμης γυναικείας σεξουαλικότητας.<sup>39</sup> Η παραδοχή αυτή έχει ιδιαίτερο ενδιαφέρον ως προς τον τρόπο που η αφήγηση μεταποιείται σε συνδυασμό με την μετατόπιση της δράσης.

Πιο συγκεκριμένα, όπως παρατηρεί η Yaari, στα έργα του ελληνικού κύκλου υπάρχει μετατόπιση της δράσης από έναν ανδρικό χαρακτήρα σε έναν γυναικείο. Αυτό το γεγονός συμβάλει σημαντικά στο να στραφεί το ενδιαφέρον στη γυναικεία αφήγηση. Στο *Errand into the Maze*, για παράδειγμα, χορός βασισμένος στο μύθο του Θησέα και του Μινώταυρου, η δράση μετατοπίζεται από τον Θησέα στην Αριάδνη, καθιστώντας την με αυτόν τον τρόπο το κύριο πρόσωπο του έργου. Επομένως, στην εκδοχή της Graham βλέπουμε την Αριάδνη να μπαίνει στον λαβύρινθο για να ξεπεράσει τον Μινώταυρο και εν τέλει την νίκη της. Ο χορός δεν περιέχει κανένα ίχνος του παραδοσιακού άνδρα ήρωα. Μη αποκλείοντας τον από την αφήγηση, η Graham προτείνει να ταυτίσουμε τον Θησέα με τον Μινώταυρο. Αυτή η εξίσωση επιτρέπει τη μετατροπή της ιστορίας σε μια άλλη εκδοχή της μάχης μεταξύ των φύλων και εν τέλει οδηγεί στην ανάδειξη μιας γυναικείας φιγούρας που νικά τους φόβους της, οι οποίοι στην προκειμένη περίπτωση αντιπροσωπεύεται από ένα πολεμικό αρσενικό, τον Μινώταυρο.<sup>40</sup>

Στο *Night Journey*, σε αντίθεση με άλλα έργα του ελληνικού κύκλου της Graham, θα λέγαμε ότι δεν είναι ακριβώς ξεκάθαρο από την αρχή αν η δράση μετατοπίζεται στο πρόσωπο της Ιοκάστης. Και αυτό συμβαίνει κυρίως, επειδή ο θάνατός της, ήδη από την αρχή του έργου, διακόπτεται από τον μάντη Τειρεσία. Και αυτή είναι και η στιγμή που ξεκινάει το νυχτερινό ταξίδι της Ιοκάστης στις αναμνήσεις της. Επομένως, σε αυτό το σημείο, η δράση έχει μετατοπιστεί στο πρόσωπο του Τειρεσία. Ωστόσο, η ερμηνεία που δίνει ο Ramsay Burt θέλει τον Τειρεσία να δίνει

<sup>39</sup> Όπως παραπάνω, σελ. 158-159

<sup>40</sup> Yaari N., 2003, *Myth into Dance: Martha Graham's Interpretation of the classical tradition*, *International Journal of the Classical Tradition*, τ. 10, σελ. 227-228



στην Ιοκάστη την επιλογή να επιστρέψει στο παρελθόν της και να ξαναζήσει την ιστορία της.

Συγκεκριμένα αναφέρει: «*Η Ιοκάστη είναι ξεκάθαρα ο πιο δυνατός ρόλος στο Night Journey. Σε αντίθεση με τον Οιδίποδα και τον Τειρεσία δεν είναι τυφλή και δεν χρειάζεται να τυφλωθεί προκειμένου να αποκτήσει γνώση. Επειδή ξαναζεί την ιστορία σε μια αναδρομή, παρουσιάζεται να μπαίνει στη σχέση της με τον γιο της, απόλυτα συνειδητοποιημένη για το τι σημαίνει αυτό, ενώ ο Οιδίποδας μπαίνει σε αυτήν τυφλός (μεταφορικά) για να καταλήξει πραγματικά τυφλός (κυριολεκτικά).*»<sup>41</sup>

Επομένως, αυτό που τονίζεται στο έργο είναι η γυναικεία επιθυμία. Το γεγονός δηλαδή, ότι η Ιοκάστη, παρά την τραγωδία, που την οδήγησε στην αυτοκτονία της, είναι πρόθυμη να δράσει με τον ίδιο τρόπο παρακινούμενη από την επιθυμία της απέναντι στον Οιδίποδα. Ακόμα και από τον τρόπο με τον οποίο κινούνται οι ηθοποιοί, αναγνωρίζουμε το γεγονός ότι η Ιοκάστη έχει το προνόμιο της γνώσης σε αντίθεση με τον Οιδίποδα. Η ίδια γνωρίζει τι πρόκειται να συμβεί, γι αυτό και την παρατηρούμε συχνά να κάνει κινήσεις που δηλώνουν συναισθήματα φόβου, ντροπής, απόγνωσης. Από την άλλη πλευρά, ο Οιδίποδα εισέρχεται στη σκηνή με ψηλό ανάστημα και στη συνέχεια ακολουθεί ένα solo από τον ίδιο που αποσκοπεί στην αποπλάνηση της Ιοκάστης. Η χάρη και η αποφασιστικότητα που αποπνέει δείχνουν ότι πιθανότατα δεν γνωρίζει την πραγματική ταυτότητα του ίδιου, ούτε και της ερωμένης του. Επομένως, καταλήγουμε στο συμπέρασμα ότι ο Τειρεσίας εμφανίζεται στην αρχή του έργου για να δώσει στην Ιοκάστη την αφορμή να αναβιώσει τον έρωτά της, όσο καταστροφικός κι αν αυτός αποδεικνύεται στο τέλος. Άρα, η δράση του έργου καθορίζεται από την επιλογή της Ιοκάστης να αναβιώσει τα γεγονότα της ιστορίας της με τον Οιδίποδα, κάτι που φέρνει στο προσκήνιο την προσωπική της επιθυμία και την αναδεικνύει ως χαρακτήρα.

---

<sup>41</sup> Burt R., 1998, Dance, Gender and Psychoanalysis: Martha Graham's Night Journey, *Dance Research Journal*, τ.30, σελ. 46-47

## Δ. ΨΥΧΑΝΑΛΥΤΙΚΑ ΧΑΡΑΚΤΗΡΙΣΤΙΚΑ ΣΕ ΘΕΜΑΤΑ ΚΑΙ ΑΝΤΙΚΕΙΜΕΝΑ

Στο *Night Journey* εντοπίζονται θέματα τα οποία έχουν ιδιαίτερο ψυχαναλυτικό ενδιαφέρον, ενώ παράλληλα χρησιμοποιούνται στο έργο ως στοιχεία τα οποία χρησιμοποιούνται για να τονίσουν την διαφοροποίηση στην ψυχοσύνθεση των γυναικείων χαρακτήρων - της Ιοκάστης και των κορών της Νύχτας - από των ανδρικών - του Οιδίποδα και του Τειρεσία. Το πρώτο από αυτά τα θέματα αφορά την κατάσταση της τύφλωσης, η οποία μπορεί να είναι κυριολεκτική ή μεταφορική και συνδέεται άμεσα με την σοφία. Το δεύτερο θέμα είναι ο διαχωρισμός ενός παιδιού από την μητέρα του, ένα θέμα το οποίο αναλύεται σύμφωνα με τη θεωρία του Freud και εντοπίζεται στο έργο την στιγμή όπου ο Οιδίποδας μαθαίνει την αλήθεια για την πραγματική ταυτότητά του και επομένως αναγκάζεται να αποχωριστεί από την Ιοκάστη. Τόσο ο διαχωρισμός όσο και η τύφλωση όπως θα αναλυθεί παρακάτω συνδέονται μεταφορικά με τον ευνουχισμό ο οποίος άλλοτε έχει να κάνει με το μητρικό πρότυπο και άλλοτε με το πατρικό.

### ΤΥΦΛΩΣΗ:

Το θέμα της τύφλωσης εντοπίζεται τόσο στο πρωτότυπο έργο του Σοφοκλή *Οιδίππου Τύραννος*, όσο και στο *Night Journey*, αφορά από την μια πλευρά την φυσική ικανότητα της όρασης και από την άλλη χρησιμοποιείται μεταφορικά για να υποδηλώσει την σοφία των χαρακτήρων.<sup>42</sup>

Παρακάτω ακολουθεί η εξιστόρηση των γεγονότων της ιστορίας του Τειρεσία, προκειμένου να καταλάβουμε την έννοια της τύφλωσης και το ρόλο που παίζει συμβολικά στη μυθολογία αλλά και πιο ειδικά να εντοπίσουμε τα σημεία στα οποία ο Τειρεσίας εμφανίζει ομοιότητες ή διαφορές με τους υπόλοιπους χαρακτήρες του έργου. Αυτές οι διαφορές ή ομοιότητες θα οδηγήσουν σε ορισμένα συμπεράσματα αναφορικά με την αντιπαράθεση των γυναικείων και ανδρικών ρόλων στο *Night Journey* και την σκιαγράφιση της γυναικείας ταυτότητας κατ' επέκταση.

Από την ελληνική μυθολογία πληροφορούμαστε ότι ο Τειρεσίας, ενώ βρισκόταν στο όρος Κυλλήνη, είδε δύο φίδια να ζευγαρώνουν, πλήγωσε το ένα από αυτά και αμέσως άλλαξε μορφή και έγινε από άνδρας, γυναίκα. Ο Απόλλωνας τον ενημέρωσε μετέπειτα ότι αν παρατηρούσε τα δύο ερπετά ξανά να ζευγαρώνουν και με τον ίδιο τρόπο πλήγωνε το δεύτερο ερπετό, αυτομάτως θα άλλαζε πάλι μορφή και γινόταν άνδρας. Ακολουθώντας τη συμβουλή του Θεού, ο Τειρεσίας έκανε αυτό που του είπε ο Απόλλωνας και πήρε και πάλι την αρχική του μορφή. Αργότερα, σε κάποια διαφωνία μεταξύ της Ήρας και του Δία σχετικά με το ποιο φύλο παίρνει περισσότερη ικανοποίηση από την ερωτική πράξη, ο Δίας υποστήριξε

---

<sup>42</sup> Burt R., 1998, *Dance, Gender and Psychoanalysis: Martha Graham's Night Journey*, *Dance Research Journal*, τ.30, σελ. 46-47

ότι η γυναίκες ικανοποιούνται περισσότερο, ενώ η Ήρα το αντίθετο. Για να λύσουν τη διαφωνία τους, οι θεοί κάλεσαν τον Τειρεσία, ο οποίος φαινόταν ο πλέον κατάλληλος να απαντήσει στην ερώτησή τους καθώς είχε βιώσει την εμπειρία και από τις δύο πλευρές. Η ερώτηση ήταν η εξής: «Ποιος ηδονίζεται περισσότερο κατά την ερωτική πράξη? Ο άνδρας ή η γυναίκα?» Τότε ο Τειρεσίας απάντησε ότι αν μπορούσαμε να χωρίσουμε την ηδονή σε δέκα μέρη, η γυναίκα θα έπαιρνε τα εννέα και ο άνδρας ένα. Από το θυμό της η Ήρα τύφλωσε τον Τειρεσία, ο οποίος συμμερίστηκε την άποψη του Δία παρά τη δική της. Ο Δίας τότε με τη σειρά του για να τον ανταμείψει του έδωσε το προνόμιο της διορατικότητας και του χάρισε μακροζωία εφτά γενεών.<sup>43</sup>

Επιστέφοντας στην ανάλυση του *Night Journey* και παρατηρώντας τις κινήσεις των ηθοποιών σε όλη τη διάρκεια του έργου, εντοπίζονται βασικές διαφορές αναφορικά με το θέμα τις τύφλωσης ανάμεσα στους άνδρες και στις γυναίκες. Οι γυναικείοι χαρακτήρες στο *Night Journey*, τόσο η Ιοκάστη όσο και οι κόρες τις νύχτας, εμφανίζονται να καλύπτουν τα μάτια τους με τα χέρια τους κάθε φορά που θέλουν να αποφύγουν να αντικρίσουν κάτι αναπάντεχο. Για παράδειγμα, στην αρχή του έργου βλέπουμε την Ιοκάστη να καλύπτει το πρόσωπό της σαν να θέλει να αποφύγει να δει την αλήθεια που μόλις έμαθε από τον Τειρεσία. (εικ.15) Από την άλλη οι κόρες της Νύχτας καλύπτουν με τα χέρια τους τα μάτια την στιγμή της ερωτικής συνεύρεσης του ζευγαριού. (εικ. 16 ) Και στις δύο περιπτώσεις οι γυναίκες στο *Night Journey* διαθέτουν την φυσική ικανότητα της όρασης και λόγω της γνώσης που διαθέτουν για την αληθινή ταυτότητα του Οιδίποδα από την αρχή του κομματιού, καλύπτουν τα μάτια τους σαν να αποφεύγουν να αντικρίσουν αυτό που ήδη γνωρίζουν και που τους φαίνεται αναπάντεχο, ή ως ένδειξη της τραγωδίας που επέρχεται.

---

<sup>43</sup> Luc Brisson, *Sexual Ambivalence: Androgyny and Hermaphroditism in Graeco-Roman Antiquity*, University of California Press, London, England, 2002, σελ.116-118



Εικ. 15: Η Martha Graham ως Ιοκάστη που καλύπτει το πρόσωπό της αφού έχει μάθει την αλήθεια από τον Τειρεσία



Εικ. 16 Οι κόρες της Νύχτας στο *Night Journey* καλύπτουν τα μάτια τους τη στιγμή της ερωτικής συνεύρεσης του Οιδίπποδα και της Ιοκάστης.

Στην περίπτωση των αντρικών χαρακτήρων του έργου, Οιδίποδα και Τειρεσία, η τύφλωση είναι κυριολεκτική. Ο Τειρεσίας στην αρχή του κομματιού εισέρχεται στη σκηνή και παρουσιάζεται με τα μάτια του καλυμμένα (εικ. 17), ενώ ο Οιδίποδας στο τέλος του κομματιού και αφού έχει μάθει την αλήθεια, τυφλώνεται χρησιμοποιώντας ένα κόσμημα από το ρούχο της Ιοκάστης (εικ. 18)



Εικ. 17: Ο Τειρεσίας εμφανίζεται με τα μάτια του καλυμμένα ως υπόδειξη της τύφλωσής του



Εικ. 18: Ο Οιδίποδας τυφλώνεται με το κόσμημα από το ρούχο της Ιοκάστης προτού αποχωρήσει από τη σκηνή

Τόσο από την εξιστόρηση των γεγονότων της ιστορίας του Τειρεσία, όσο και από την εξέλιξη των γεγονότων στο *Night Journey* βλέπουμε ότι η τύφλωση συνδέεται άμεσα με την σοφία ή το προνόμιο της γνώσης. Ο Δίας προκειμένου να ανταμείψει τον Τειρεσία, μετά την τιμωρία της τύφλωσης από την Ήρα, του χαρίζει το προνόμιο της διορατικότητας. Από την άλλη ο Οιδίποδας τυφλώνεται μετά την αποκάλυψη της τραγικής αλήθειας. Για διαφορετικούς λόγους για τους δύο άνδρες η σοφία ή η γνώση είναι ένα στοιχείο που επέρχεται της τύφλωσης (όπως στην περίπτωση του Τειρεσία) ή την προκαλεί λόγω της τραγωδίας (όπως συμβαίνει στην περίπτωση του Οιδίποδα).

Στην ανάλυσή του σχετικά με το θέμα της τύφλωσης ο Ramsay Burt υποστηρίζει ότι η Ιοκάστη είναι ο πιο δυναμικός ρόλος στο *Night Journey*. Και αυτό υποστηρίζεται γιατί σε αντίθεση με τον Οιδίποδα και τον Τειρεσία δεν είναι τυφλή στην αρχή του έργου, αλλά ούτε και τυφλώνεται προκειμένου να αποκτήσει γνώση. Αντιθέτως, επειδή ξαναζεί την ιστορία σαν αναδρομή, την παρατηρούμε να αναβιώνει για δεύτερη φορά την ερωτική σχέση της με τον Οιδίποδα απολύτως συνειδητοποιημένη για την ταυτότητά του και για το τι σημαίνει αυτό. Από την άλλη πλευρά, ο Οιδίποδας που ξαναζεί την ιστορία, βρίσκεται σε πλήρη άγνοια, επομένως η τύφλωσή του είναι μεταφορική στην αρχή του έργου και στο τέλος αυτού η τύφλωσή του γίνεται κυριολεκτική. Για αυτό το λόγο, για τον Burt, η Ιοκάστη είναι μια δυνατή, επικίνδυνη γυναίκα που επιλέγει να μην συμβιβαστεί με τις κοινωνικές νόρμες και η δύναμη αυτή φαίνεται ξεκάθαρα όταν τοποθετείται σε αντιπαράθεση με δύο τραυματισμένους ανδρικούς ρόλους, των οποίων η τύφλωση

σε κάθε περίπτωση οφείλεται στη συναναστροφή τους με μια ευνουχιστική γυναικεία φιγούρα. (Ιοκάστη και Ήρα)<sup>44</sup>

Από την σύγκριση των γυναικείων ρόλων με τους ανδρικούς, καταλήγουμε στο συμπέρασμα ότι οι γυναίκες του έργου γνωρίζουν από την αρχή μέχρι το τέλος την τραγωδία, που λαμβάνει χώρα και τις παρατηρούμε να καλύπτουν τα μάτια τους ως ένδειξη της τραγικότητας και επειδή γνωρίζουν κάτι που αποφεύγουν να αντικρίσουν, ενώ για τους άντρες, το θέμα της τύφλωσης είναι κυριολεκτικής σημασίας και συνδέεται έντονα με κάποια γυναίκα. Κατά τον Ramsay Burt, μάλιστα, η τύφλωση για τους άντρες είναι αποτέλεσμα της συνάντησης τους με το πρότυπο μιας ευνουχιστικής μητρικής φιγούρας που τους επιφέρει τραυματικές απώλειες. Αυτές οι απώλειες είναι και ο λόγος όπου το θέμα της τύφλωσης συνδέεται επίσης και με το θέμα του διαχωρισμού το οποίο θα αναλυθεί παρακάτω.

#### ΔΙΑΧΩΡΙΣΜΟΣ:

Το θέμα του διαχωρισμού στο *Night Journey* αφορά την αποστροφή του Οιδίποδα από την Ιοκάστη μετά την αποκάλυψη της αλήθειας και συσχετίζεται με την θεωρία του Freud περί της απομάκρυνσης ενός παιδιού από την μητέρα του κατά τη διαδικασία της ωρίμανσης. Πιο συγκεκριμένα, ο Freud χρησιμοποιεί το μύθο του Οιδίποδα για να εξηγήσει την διαδικασία αντίληψης ενός παιδιού αναφορικά με το φύλο του και τον διαχωρισμό του από τη μητέρα του ενώ μεγαλώνει. Στο βιβλίο του *Ερμηνεία των ονείρων* λέει χαρακτηριστικά:

«Το πεπρωμένο του μας κινεί μόνο επειδή θα μπορούσε να είναι το δικό μας - επειδή ο χρησμός έθεσε την ίδια κατάρα πάνω μας πριν από τη γέννησή μας, όπως πάνω του. Είναι η μοίρα όλων μας, ίσως, να κατευθύνουμε την πρώτη μας σεξουαλική παρόρμηση προς τη μητέρα μας και το πρώτο μας μίσος και την πρώτη μας δολοφονική επιθυμία εναντίον του πατέρα μας. Τα όνειρά μας μας πείθουν γι' αυτό.»<sup>45</sup>

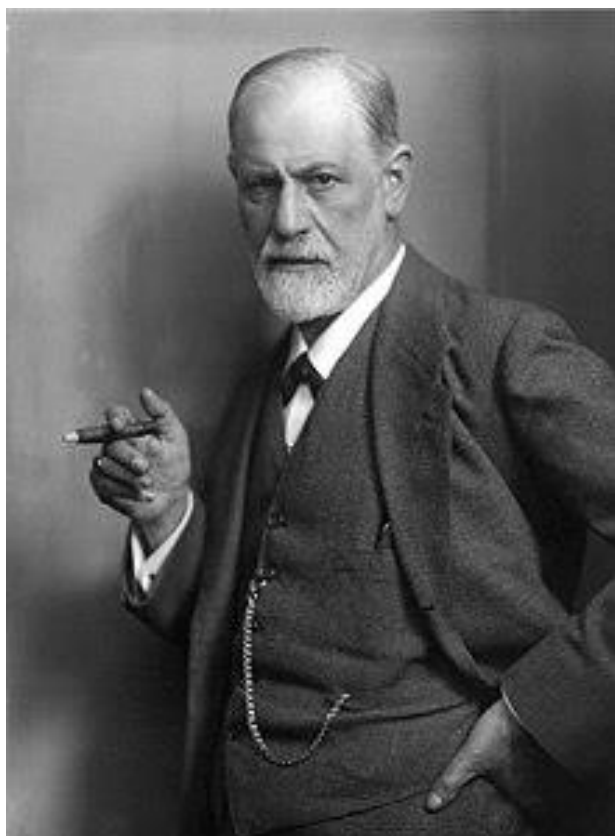
Με βάση την ανάλυση του Freud, ο Ramsay Burt εξηγεί περαιτέρω για τον διαχωρισμό, ότι πριν μπει σε αυτή την διαδικασία αντίληψης του φύλου του και από τη γέννησή του, το μωρό αντιλαμβάνεται την ύπαρξή του συγχωνευμένη με την ύπαρξη της μητέρας του και σε συνέχεια αυτής. Ουσιαστικά η μητέρα είναι μέρος του εαυτού του και η σχέση του μαζί της αναγνωρίζεται από τον Freud ως πολυμορφική διαστροφική, γιατί είναι φυσική, αισθησιακή και σεξουαλική. Στη συνέχεια έρχεται να διαχωριστεί από αυτήν τη στιγμή που αντιλαμβάνεται τη διαφορετικότητά του και αναγνωρίζει το φύλο του. Ο διαχωρισμός αυτός είναι τραυματικός και ενέχει προσωπικό και ψυχολογικό διαχωρισμό.

---

<sup>44</sup> Burt R., 1998, *Dance, Gender and Psychoanalysis: Martha Graham's Night Journey*, *Dance Research Journal*, τ.30, σελ. 46-47

<sup>45</sup> Sigmund Freud, *The interpretation of Dreams*, Basic Books, 2010, New York, σελ.280

Μια άλλη οπτική που δίνει ο Freud είναι ότι στα μάτια του παιδιού, η διαφορετικότητα του γυναικείου σώματος είναι αποτέλεσμα του ευνουχισμού της από τον πατέρα. Έτσι, το πατρικό πρότυπο αντανάκλα τον φόβο του ευνουχισμού. Μετά τον διαχωρισμό του από τη μητέρα, η επιθυμία του για αυτήν καταπιέζεται. Η καταπίεση αυτή στρέφει το μητρικό σώμα σε αντικείμενο του φόβου ή αλλιώς σε ένα αρχέτυπο ευνουχιστικό μητρικό πρότυπο.<sup>46</sup>



Εικ. 19: Sigmund Freud

Επιστρέφοντας στο έργο, παρατηρούμε ότι η πιο πάνω ανάλυση του Freud προσεγγίζεται από την Martha Graham στα εξής σημεία.

Το πρώτο είναι η σχέση του Οιδίποδα με την Ιοκάστη. Ο Οιδίποδας λόγω της άγνοιάς του όσον αφορά την αληθινή του ταυτότητα φαίνεται να είναι το έμβρυο που έχει μια πολυμορφική, διαστροφική σχέση με τη μητέρα του. Το δεύτερο σημείο είναι η τραυματική στιγμή που μαθαίνει την πραγματική του ταυτότητα, δηλαδή η στιγμή του διαχωρισμού του από την μητέρα του. Το τρίτο σημείο είναι το θέμα της τύφλωσης, που αναλύθηκε παραπάνω και που εδώ σε σχέση με το θέμα του διαχωρισμού ερμηνεύεται ως η συνέπεια της καταπίεσης του Οιδίποδα να ξεχάσει την επιθυμία απέναντι στο πρόσωπο της Ιοκάστης. Αυτή η καταπίεση μετατρέπει την Ιοκάστη μέσω των αισθημάτων του φόβου και της ντροπής σε ένα αρχέτυπο ευνουχιστικό μητρικό πρότυπο.

---

<sup>46</sup> Burt R., 1998, *Dance, Gender and Psychoanalysis: Martha Graham's Night Journey*, *Dance Research Journal*, τ.30, σελ. 42-44



## ΑΝΤΙΚΕΙΜΕΝΑ

Στο *Night Journey* όπως και σε πολλά άλλα έργα της Martha Graham χρησιμοποιήθηκαν πολλά αντικείμενα τα οποία διαμόρφωσαν την σκηνή και προσδιόρισαν τον χώρο στον οποίο λαμβάνουν χώρα τα γεγονότα ενώ έπαιξαν έντονο συμβολικό ρόλο όπως φαίνεται από την χρήση τους από τους χορευτές. Στην συγκεκριμένη περίπτωση συναντάμε αντικείμενα που παίζουν πολλαπλό ρόλο και συμβάλλουν στον προσδιορισμό της πολυδιάστατης σχέσης του Οιδίποδα με την Ιοκάστη. Επίσης, τα αντικείμενα αυτά συμβάλλουν και στον προσδιορισμό της ψυχосύνθεσης των χαρακτήρων γιατί συνδέονται έκδηλα με ψυχαναλυτικές ερμηνείες (όπως αυτές που αναλύθηκαν νωρίτερα) τις οποίες η Martha Graham μελετούσε κατά την περίοδο που έγραψε το *Night Journey*.<sup>47</sup> Παρακάτω αναλύονται το σχοινί με το οποίο η Ιοκάστη έπραξε την αυτοκτονία της, το ραβδί του Τειρεσία και τα κοστούμια των χαρακτήρων ως προς τον ψυχαναλυτικό τους χαρακτήρα.

## ΤΟ ΣΧΟΙΝΙ ΚΑΙ ΤΟ ΡΑΒΔΙ ΤΟΥ ΤΕΙΡΕΣΙΑ

Το έργο ξεκινά με την Ιοκάστη να κρατά στα χέρια της ένα σχοινί με τα δυο της χέρια ψηλά, λίγο πριν ο Τειρεσίας την πλησιάσει και το τραβήξει μακριά της με το ραβδί του. Το σχοινί αυτό χρησιμοποιείται ως το αντικείμενο το οποίο χρησιμοποιεί η Ιοκάστη για να πεθάνει τόσο στην αρχή, όσο και στο τέλος του έργου, ωστόσο λαμβάνει περισσότερες ερμηνείες κατά την διάρκεια της εξέλιξης των γεγονότων. Εκτός από το όπλο θανάτου της Ιοκάστης, πρόκειται επίσης για αντικείμενο που συμβολίζει τον ομφάλιο λώρο και ως εκ τούτου, όπως η Graham αργότερα έγραψε, «το σύμβολο του εγκλήματός της κατά του πολιτισμού και της ζωής.»<sup>48</sup> Στη συνέχεια, παρατηρούμε το ζευγάρι σε μια προσωπική στιγμή κατά την οποία ο Οιδίποδας τυλίγει το σχοινί γύρω από την Ιοκάστη, ενώ οι Κόρες της Νύχτας καλύπτουν τα μάτια τους σαν να παρευρίσκονται μπροστά σε ένα αναπάντεχο θέαμα. Ακολουθεί ένα ντουέτο, το οποίο καταλήγει με τους δυο πρωταγωνιστές δεμένους με το σχοινί σαν να βρίσκονται σε έναν ιστό. Ο ιστός αυτός, κατά την Banes, συνδέει τις ζωές των χαρακτήρων μεταξύ τους αλλά και τον καθέναν ξεχωριστά με το αναπόφευκτο της μοίρας τους. Στο τέλος ο καθένας κρατάει μια άκρη του σχοινιού ανάμεσα στον ιστό και στέκονται απομακρυσμένοι, όσο τους επιτρέπει το μήκος του σχοινιού. Αυτό είναι το σημείο στο οποίο διακρίνεται η πολλαπλή χρήση του σχοινιού, ως δεσμός δύο εραστών αλλά και ως ομφάλιος λώρος που δένει το παιδί με την μητέρα του. Ο Τειρεσίας εισέρχεται και "λέει" την αλήθεια του αιμομικτικού γάμου μέσω ενός σόλο. Κινούμενος πίσω τους για να σταθεί πάνω στο κρεβάτι, αγγίζει δραματικά το σχοινί με το ραβδί του, και οι ίδιοι

---

<sup>47</sup> Όπως παραπάνω, σελ. 41

<sup>48</sup> Sally Banes, *Dancing Women: Female Bodies on Stage*, Routledge, London and New York, 1998, σελ. 159

Βλ. και Martha Graham, *Blood Memory - An Autobiography*, Doubleday, New York, 1991

το αφήνουν, πέφτοντας στο έδαφος.<sup>49</sup> Αυτή η κίνηση συμβολίζει την κοπή του ομφάλιου λώρου και αμέσως μετά ακολουθεί η στιγμή του διαχωρισμού του Οιδίποδα από την Ιοκάστη, του οποίου η σημασία αναλύθηκε παραπάνω. Από την μυθολογία είναι γνωστό ότι ο Τειρεσίας με το ραβδί του χώρισε δύο φίδια κατά την συνουσία και προκάλεσε την αλλαγή του φύλου του.<sup>50</sup> Ο Ramsay Burt, εδώ, κάνει την εξής παρομοίωση. Το σχοινί όταν ήρθε σε επαφή με το ραβδί του Τειρεσία, χώρισε το ζευγάρι και τον ερωτικό τους δεσμό, αποκαλύπτοντας την αλήθεια με αυτή την πράξη. Επομένως, το σχοινί αποκτά, εδώ έναν ακόμα συμβολισμό, καθώς παρομοιάζεται με τα φίδια τα οποία χώρισε ο Τειρεσίας, ενώ παράλληλα βλέπουμε και την σημασία του ραβδιού, ως αντικείμενο που συμβολικά αποκαλύπτει την πραγματική ταυτότητα των ηρώων.<sup>50</sup> Γενικότερα, το σχοινί, αποδεικνύεται, ότι λαμβάνει πολλαπλούς συμβολισμούς, οι οποίοι λόγω της αντίθεσής τους προσδιορίζουν εξ' ολοκλήρου την πολυδιάστατη σχέση της Ιοκάστης με τον Οιδίποδα.



Εικ.20: Η σκηνή του διαχωρισμού του Οιδίποδα από την Ιοκάστη. Οι δύο χαρακτήρες συνδέονται και είναι ταυτόχρονα μπλεγμένοι με το σχοινί το οποίο ο Τειρεσία πλησιάζει με το ραβδί του για να το κόψει χωρίζοντας το ζευγάρι.

---

<sup>49</sup> Όπως παραπάνω, σελ. 162

<sup>50</sup> Burt R., 1998, *Dance, Gender and Psychoanalysis: Martha Graham's Night Journey*, *Dance Research Journal*, τ.30, σελ. 43

## ΚΟΣΤΟΥΜΙΑ

Οι τρεις κύριοι χαρακτήρες του έργου, ο Οιδίποδας, η Ιοκάστη και ο Τειρεσία, φορούν όλοι μανδύες, οι οποίοι εξυπηρετούν διαφορετικούς ρόλους ανάλογα με το φύλο. Σε ότι αφορά τους ανδρικούς ρόλους, οι μανδύες χρησιμοποιούνται στον χορό ως χαρακτηριστικό το οποίο κάνει το αρσενικό σώμα ιδιαίτερα ελκυστικό από την γυναικεία πλευρά. Η ερμηνεία που δίνει ο Ramsay Burt σχετίζεται με την θεωρία του Jung αναφορικά με το ανδρικό πρότυπο από την γυναικεία άποψη (*animus*), το οποίο η Martha Graham έλαβε υπόψιν της, όταν χορογράφησε το *Night Journey*. Πιο συγκεκριμένα, κατά τον Burt, ο τρόπος με τον οποίο χειρίζονται οι δύο άνδρες τα κοστούμια τους, αποκαλύπτοντας μέρη του σώματός τους, προσδίδει στην κίνησή τους μια ροή και ένα κύρος το οποίο μετατρέπει τα σώματά τους σε αυτό που ο Jung ονομάζει *animus*. Πρόκειται για την αρχετυπική εικόνα μέσα από την οποία τα μέλη ενός φύλου βιώνουν το αντίθετο φύλο. Για το *Night Journey*, η Graham δημιούργησε για τον Οιδίποδα έναν ρόλο που αντιπροσωπεύει την φαντασίωσή της για την αρσενική φιγούρα. Επομένως, είναι ένα ρόλος που αποτελεί παράδειγμα του αρχετυπικού ανδρικού χαρακτήρα που απέδωσε ο Jung στο *animus*<sup>51</sup>.



Εικ.21: Στιγμιότυπο από το *Night Journey* κατά το οποίο ο Οιδίποδας εμφανίζεται ως *animus* σε μια σκηνή κατά την οποία προσπαθεί να αποπλανήσει την Ιοκάστη.

---

<sup>51</sup> Όπως παραπάνω, σελ.44 - 45

Ο μανδύας της Ιοκάστης εξυπηρετεί έναν διαφορετικό ρόλο από την χρήση των μανδυνών των ανδρών, ο οποίος ενέχει επίσης ψυχαναλυτικό χαρακτήρα. Το έργο στο τέλος του καταλήγει με την Ιοκάστη στην ίδια θέση στην οποία βρίσκεται εξ αρχής, είναι η στιγμή στην οποία επιχειρεί να αυτοκτονήσει. Αυτό που είναι διαφορετικό στο τέλος του κομματιού, είναι ότι η Ιοκάστη αφαιρεί το μανδύα, που φορούσε σε όλη τη διάρκεια του έργου και ο Τειρεσίας αυτή τη φορά δεν προσπαθεί να την σταματήσει. Επομένως, η Graham τοποθετεί την Ιοκάστη στην θέση του ψυχικού ασθενούς και τον Τειρεσία στη θέση του ψυχαναλυτή. Για αυτό και στο τέλος του έργου δεν επεμβαίνει πια στην απόφασή της, αφού πλέον έχει επιλύσει οποιαδήποτε εσωτερική διαμάχη υπήρχε στην αρχή του. Ο μανδύας αντιπροσωπεύει την ψυχική αυτή διαμάχη, σαν ένα βάρος που φορούσε κατά τη διάρκεια της θεραπείας της. Πρόκειται για την εμμονή που έχει απέναντι στα χαρακτηριστικά του Οιδίποδα που συγκροτούν το *animus* του Jung. Όταν πλέον το αποχωρίζεται στο τέλος του κομματιού, έχει αποβάλλει την εμμονή αυτή.<sup>52</sup>



Εικ. 22: Στιγμιότυπο κατά το οποίο η Ιοκάστη αφαιρεί το μανδύα της.

---

<sup>52</sup> Όπως παραπάνω, σελ. 44

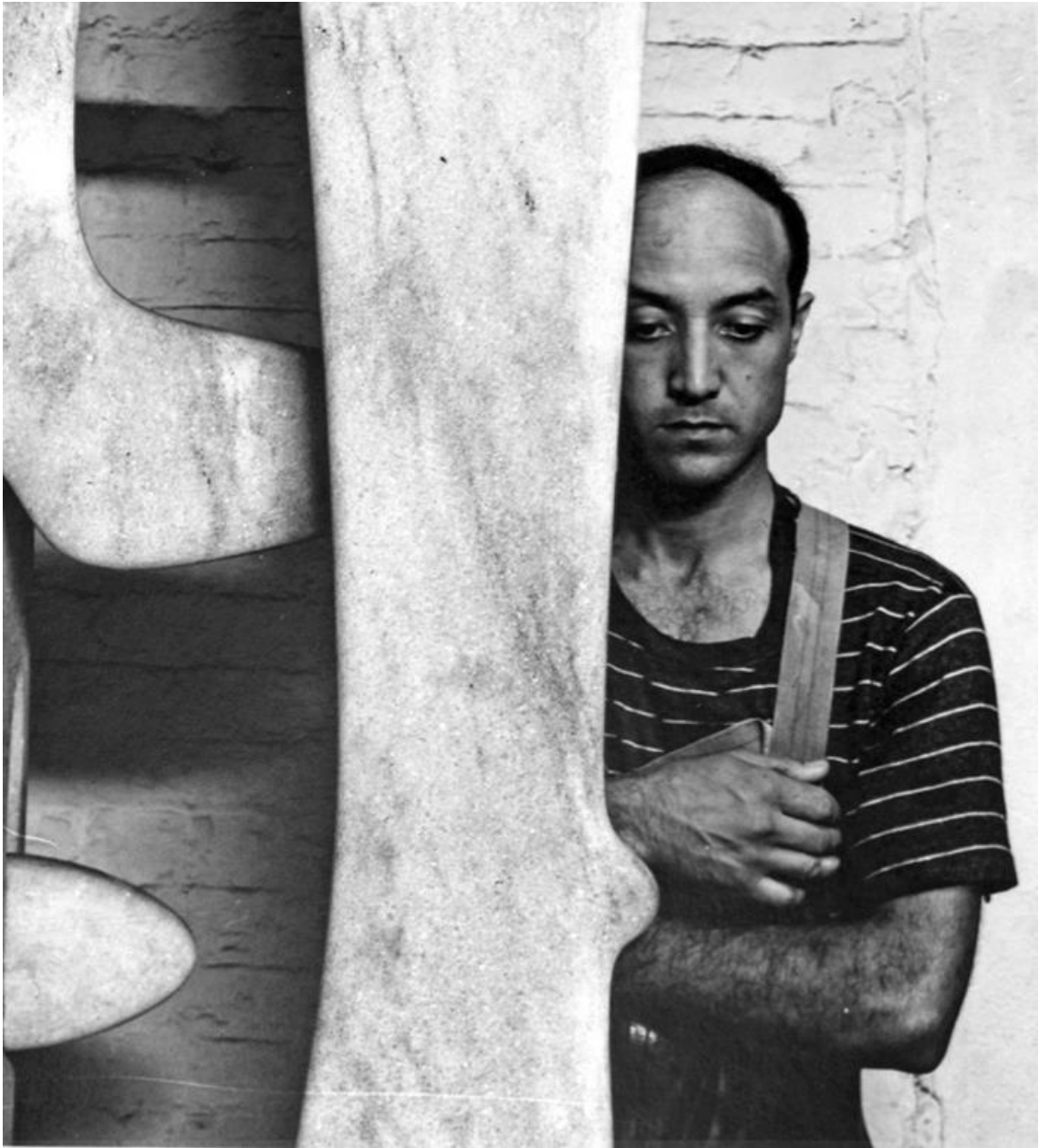
Από τα παραπάνω, βλέπουμε ότι τα αντικείμενα (props) της σκηνής που χρησιμοποιήθηκαν στο *Night Journey* διαθέτουν έντονα ψυχαναλυτικά χαρακτηριστικά που αναδεικνύουν την Ιοκάστη ως τον πιο δυναμικό και πολύπλοκο χαρακτήρα. Αναλυτικότερα, το σχοινί και το ραβδί του Τειρεσία, συνδέονται άμεσα με τα θέματα της τύφλωσης των ανδρών και του διαχωρισμού, που αναλυθήκαν νωρίτερα και τα οποία οδηγούν στην ανάδειξη της Ιοκάστης ως την πλέον πιο δυναμική φιγούρα που έχει το προνόμιο της γνώσης από την αρχή μέχρι το τέλος του έργου, αλλά και το προνόμιο της επιλογής. Από την άλλη πλευρά η Martha Graham στο *Night Journey* δημιουργεί ανδρικούς ρόλους, οι οποίοι μέσω των κοστουμιών τους παρουσιάζονται ως αρχετυπικές φιγούρες που αντιπροσωπεύουν την φαντασίωσή της για τον αρσενικό σώμα. Αντίθετα, ο μανδύας της Ιοκάστης παίζει ένα διαφορετικό ρόλο, καθώς αντιπροσωπεύει την εσωτερική διαμάχη την οποία έχει επιλύσει στο τέλος του κομματιού, μέσα από την αναδρομή στο παρελθόν της. Επομένως, παρατηρείται ότι τα αντικείμενα συμβάλλουν στην ανάδειξή της γυναικείας επιθυμίας, ενώ ταυτόχρονα συντελούν στον ρόλο των θεμάτων της τύφλωσης και του διαχωρισμού που προσδίδουν στο ρόλο της Ιοκάστης έναν ιδιαίτερο δυναμισμό.

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3<sup>ο</sup> - ΣΗΜΑΣΙΑ ΤΟΥ ΧΩΡΟΥ

### Α. Η ΣΚΗΝΟΓΡΑΦΙΑ ΣΤΑ ΕΡΓΑ ΤΗΣ MARTHA GRAHAM

Ο λόγος για τον οποίο το έργο της Martha Graham έχει ιδιαίτερο αρχιτεκτονικό ενδιαφέρον έγκειται τόσο στην φιλοσοφία πάνω στην οποία βάσισε την τεχνική της αλλά και στο γεγονός ότι το σκηνικό στα έργα της αποτελεί αναπόσπαστο μέρος της παράστασης από την άποψη ότι η σύνθεσή του γινόταν σε συνάρτηση με τη χορογραφία αλλά και τη συμβολική του διάσταση. Πιο συγκεκριμένα, τα σκηνικά στα έργα της έπαιζαν ιδιαίτερα σημαντικό ρόλο στην δομή του έργου, ενώ σε πολλά από αυτά ήταν τα ίδια τα αντικείμενα της σκηνής ή και ο χώρος που της έδιναν έναυσμα για να δημιουργήσει την χορογραφία. Σε αυτό, καθοριστική υπήρξε η συμβολή του Ιάπωνα καλλιτέχνη Isamu Noguchi, ο οποίος υπήρξε φίλος και συνεργάτης της Martha Graham για το μεγαλύτερο μέρος της καριέρας της. Ένα άλλο σημείο που παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον είναι ο τρόπος με τον οποίο δημιούργησε χωρικές ποιότητες ακόμα και στις περιπτώσεις όπου το σκηνικό απουσίαζε ή διαφορετικά αποτελούταν από περιορισμένα στοιχεία, με αποτέλεσμα να αναδειχθεί η φόρμα της κίνησης ως το κύριο χωρικό αποτύπωμα. Σε αυτό το κεφάλαιο επιδιώκεται να διερευνηθεί η σημασία του χώρου στο έργο της Martha Graham και για αυτό θα εξεταστούν δύο διαφορετικές περιπτώσεις έργων στις οποίες ο χώρος αποτελεί καθοριστικό παράγοντα για την εξέλιξη της χορογραφίας, για διαφορετικούς λόγους στο καθένα. Η πρώτη περίπτωση αφορά την λειτουργία του χώρου ως προς την δημιουργία και την ένταξη της κίνησης, επομένως και τον τρόπο με τον οποίο το σκηνικό χρησιμοποιείται από τους χορευτές. Η δεύτερη περίπτωση μελετά τον τρόπο με τον οποίο η κίνηση αποτελεί το βασικό στοιχείο που δημιουργεί τον χώρο μέσα στον οποίο εκτυλίσσεται. Τέλος, και επιστρέφοντας στο *Night Journey*, θα αναλυθεί το σκηνικό του έργου ως προς την λειτουργία του σε σχέση με την κίνηση και ως προς την συμβολική του αξία.

ISAMU NOGUCHI



Εικ.23: Isamu Noguchi

Προτού προχωρήσουμε στην ανάλυση των δύο παραπάνω περιπτώσεων, κρίνεται ιδιαίτερα σημαντικό να αναφερθούμε στη συνεργασία της Martha Graham με τον Ιάπωνα γλύπτη και αρχιτέκτονα Isamu Noguchi, μια προσωπικότητα, η οποία είναι συνυφασμένη με το έργο της και έπαιξε βασικό ρόλο στη δημιουργία των σκηνικών. Η συνεργασία του με την Martha Graham ξεκίνησε το 1935 και συνεχίστηκε μέχρι το 1988, το έτος όπου ο Noguchi απεβίωσε. Πρόκειται για μια συνεργασία η οποία συνέδεσε τις δύο τέχνες, το χορό και την αρχιτεκτονική, μέσα από το χώρο και συγκεκριμένα τη σύνθεση της σκηνής, ενισχύοντας η μία τη δύναμη της άλλης. Αν μάλιστα κανείς ανατρέξει στην προσωπική καριέρα, αλλά και στην μεταξύ τους συνεργασία, θα καταλάβει ότι πρόκειται για δύο καλλιτέχνες που είχαν κοινές αρχές σε ό,τι αφορά την τέχνη τους και κοινά ενδιαφέροντα.<sup>53</sup> Η Ronnie Ancona μιλώντας για την συνεργασία τους αναφέρει χαρακτηριστικά τα λόγια των ίδιων των καλλιτεχνών:

«Μου έδωσε την αίσθηση του κατοικημένου χώρου, του χώρου που είναι ενεργητικός και ζωντανός, όχι απλώς άδειος». (Martha Graham)

«Το ενδιαφέρον για μένα ήταν να δω πώς η γλυπτική θα μπορούσε να είναι στον υποθετικό χώρο του θεάτρου ένα ζωντανό μέρος των ανθρώπινων σχέσεων» (Isamu Noguchi)<sup>54</sup>

Ειδικότερα, όπως αναφέρει χαρακτηριστικά ο Hayden Herrera στο βιβλίο του *Listening to Stone*, αυτό που ήθελαν αμφότεροι για τις δημιουργίες τους ήταν να χαρακτηρίζονται από απλότητα, ποιητικότητα και κάποιο βαθύ νόημα, το οποίο να εκφράζεται με επίσημο και συμβολικό τρόπο και όχι αντικειμενικό. Συνεχίζοντας, ο Herrera χαρακτηρίζει τους δύο καλλιτέχνες δημιουργούς της φόρμας και επισημαίνει ότι τους ενδιέφερε ιδιαίτερα η ιδέα της προέλευσης.<sup>55</sup> Το αποτέλεσμα αυτής της συνεργασίας, επομένως, είναι το γεγονός ότι η φόρμα η οποία διαμορφώνεται μέσω της κίνησης επηρεάζεται από την φόρμα του σκηνικού και αντίστροφα η φόρμα στο χώρο αποκτά νόημα και μορφή μέσω της κίνησης.

---

<sup>53</sup> Aaron Britt, Dance Partners: Martha Graham and Isamu Noguchi on their enduring artistic collaboration, *Why Magazine*

<https://www.hermanmiller.com/stories/why-magazine/dance-partners/>

<sup>54</sup> Ronnie Ancona (Hunter College and The Graduate Center, CUNY), 2020 "Cave of the Heart," The Medea of Martha Graham and Isamu Noguchi: Twentieth-Century Classical Reception in the Visual and Performance Arts, *NEW VOICES IN CLASSICAL RECEPTION STUDIES*, σελ.6

<sup>55</sup> Hayden Herrera, "Listening to Stone, The Art and Life of Isamu Noguchi", Farrar Straus and Giroux, Νέα Υόρκη, 2001, σελ.217



Επιστρέφοντας στην σημασία του χώρου στα σκηνικά των έργων της Martha Graham, ακολουθεί η διερεύνηση της σχέσης μεταξύ του χώρου και της κίνησης μέσα από την σύγκριση δύο διαφορετικών έργων και επιδιώκεται η διεξαγωγή συμπερασμάτων αναφορικά με την προέλευση της φόρμας της κίνησης, την προέλευση της υλικής φόρμας στο χώρο αλλά και την δυναμική αλληλεξάρτησης των δύο αυτών παραγόντων.

#### *CAVE OF THE HEART* (1946) – ΑΠΟ ΤΗ ΦΟΡΜΑ ΣΤΟ ΧΩΡΟ ΣΤΗ ΦΟΡΜΑ ΤΗΣ ΚΙΝΗΣΗΣ

Το *Cave of the Heart* έκανε πρεμιέρα το 1946 και διηγείται τον αρχαίο ελληνικό μύθο της Μήδειας, μιας μάγισσας, που ενεργεί εγκληματικά από ζήλια, όταν ο σύζυγός της, ο Ιάσωνας εγκαταλείπει την ίδια και τα παιδιά τους για να παντρευτεί την πριγκίπισσα της Κορίνθου για πολιτικά οφέλη. Παρακινούμενη από το φθόνο που της προκάλεσε η προδοσία του συζύγου της, η Μήδεια δολοφονεί την πριγκίπισσα, τον Ιάσωνα και μετέπειτα τα παιδιά της, ενώ στο τέλος εξαγνισμένη από τις πράξεις της επιστρέφει στον πατέρα της, τον Ήλιο.<sup>56</sup>

Το έργο της Graham διηγείται την ιστορία των καταστροφικών δυνάμεων της ζήλιας στις κινήσεις της Μήδειας, του Ιάσωνα, του Χορού και της πριγκίπισσας της Κορίνθου. Το σκηνικό του Noguchi αποτελείται από μία σειρά από πέντε πέτρες που αντιπροσωπεύουν τα ελληνικά νησιά στα δεξιά της σκηνής, ένα γλυπτό που μοιάζει με αορτή καρδιάς στην μέση και ένα πράσινο φίδι το οποίο φέρει το «Spider Dress» της Μήδειας στα αριστερά.<sup>57</sup> Ενώ στο μεγαλύτερο μέρος του χορού, το Spider Dress στέκεται επιβλητικά στο μπροστινό μέρος της σκηνής, ακίνητο, στο τέλος της παράστασης η Μήδεια γλιστράει μέσα στο φόρεμα που μοιάζει με κλουβί από φλόγες και χορεύει, απολαμβάνοντας τις πράξεις της. Ο Isamu Noguchi σχολίασε στο σημείο αυτό ότι η Martha Graham χρησιμοποίησε το γλυπτό του ως «προέκταση της ανατομίας της».<sup>58</sup>

Το φόρεμα της Μήδειας, αποκαλέστηκε από την Martha Graham «άρμα από φλόγες» καθώς λειτούργησε ως μέσο μεταφοράς της Μήδειας πίσω στον πατέρα της, τον Ήλιο, αφού είχε διαπράξει τις εγκληματικές της ενέργειες. Η Μήδεια όπως εξηγεί ο Noguchi, σκοτώνει τους απογόνους της ένωσής της με τον Ιάσωνα και μεταμορφώνεται. Γι' αυτό το λόγο ο ίδιος το ονόμασε «φόρεμα μεταμόρφωσης»<sup>59</sup> Η Nurit Yaari εξηγεί ότι το φόρεμα που μοιάζει με κλουβί μεταμορφώνεται σε άμαξα

---

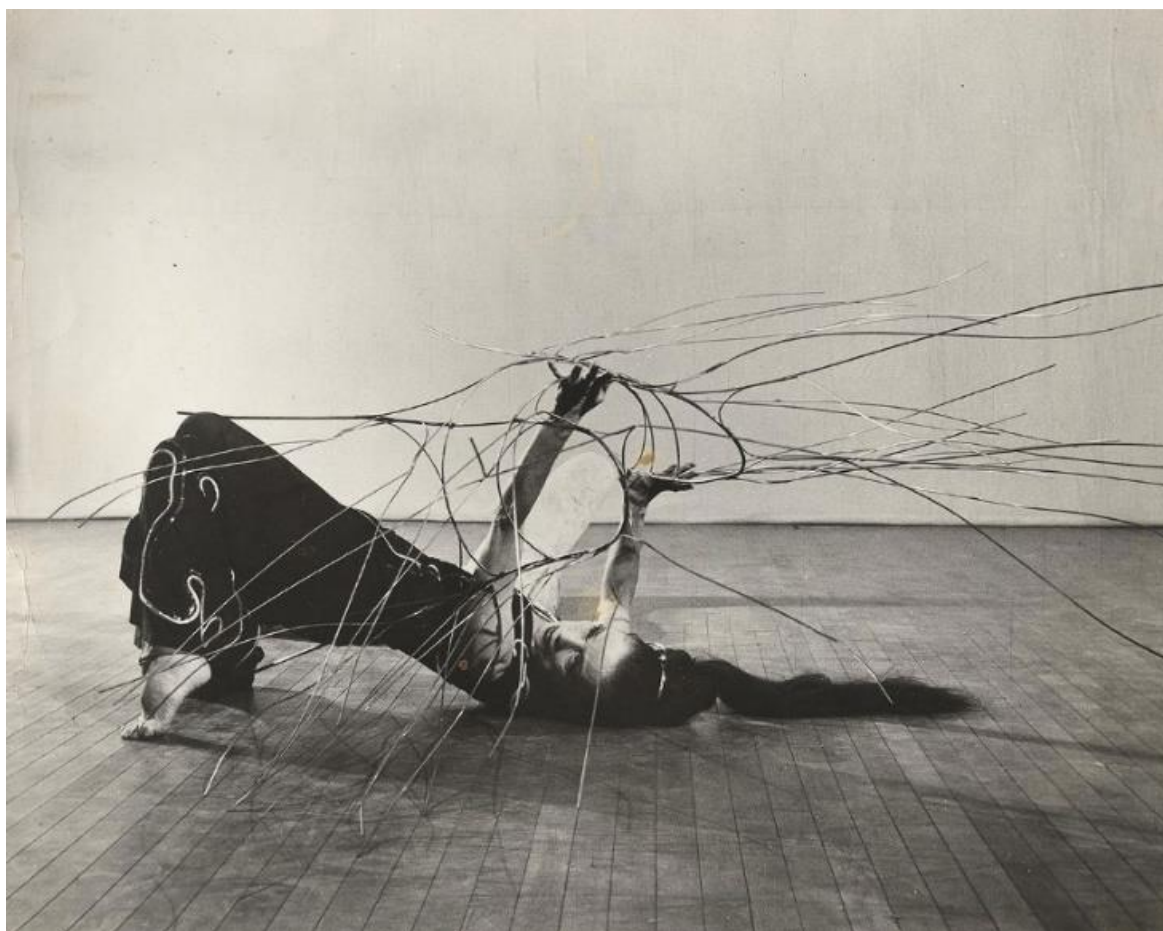
<sup>56</sup> <https://marthagraham.org/portfolio-items/cave-of-the-heart-1946/>

<sup>57</sup> Ronnie Ancona (Hunter College and The Graduate Center, CUNY), 2020 “*Cave of the Heart*,” The Medea of Martha Graham and Isamu Noguchi: Twentieth-Century Classical Reception in the Visual and Performance Arts, *NEW VOICES IN CLASSICAL RECEPTION STUDIES*, σελ.9

<sup>58</sup> Hayden Herrera, “Listening to Stone, The Art and Life of Isamu Noguchi”, Farrar Straus and Giroux, Νέα Υόρκη, 2001, σελ.146

<sup>59</sup> Όπως παραπάνω, σελ 10

της φωτιάς, που αποσπά τη Μήδεια από την ανθρώπινη πλευρά της.<sup>60</sup> Με βάση αυτούς τους χαρακτηρισμούς, συμπεραίνουμε ότι το αντικείμενο αυτό έχει διπλό ρόλο. Ο ένας είναι αυτός της μεταμόρφωσης, η οποία μπορούμε να πούμε ότι ερμηνεύεται ως εξαγνισμός ή αποθέωση της Μήδειας, αφού αποσπάται από τις πράξεις της ως θνητή. Αυτή την αποθέωση την παρατηρούμε μέσα από το χορό της με το φόρεμα, το οποίο κατά τη διάρκεια της αλληλεπίδρασης της χορεύτριας με αυτό, μοιάζει με κλουβί από συρματινές φλόγες. Ο δεύτερος ρόλος είναι αυτός του μέσου - άρματος, το οποίο μεταφέρει την Μήδεια πίσω στον πατέρα της, μετά την φάση της αποθέωσής της.



Εικ. 24 Η Martha Graham ως Μήδεια στο *Cave of the Heart* χορεύει χρησιμοποιώντας το Spider Dress του Isamu Noguchi

---

<sup>60</sup> Yaari N., 2003, Myth into Dance: Martha Graham's Interpretation of the classical tradition, *International Journal of the Classical Tradition*, τ. 10, σελ. 232

Για το συγκεκριμένο έργο, λοιπόν, ο Noguchi ενήργησε τόσο ως σκηνογράφος όσο και ως σχεδιαστής του φορέματος της Μήδειας. Το σκηνικό αυτό, έχει ιδιαίτερο αρχιτεκτονικό ενδιαφέρον, το οποίο συγκεντρώνεται στον τρόπο με τον οποίο το φόρεμα της μεταμόρφωσης μετατρέπεται από άκαμπτο κοστούμι, σε χώρο μέσα στον οποίο η Martha Graham διενεργεί ως Μήδεια, που απολαμβάνει τις πράξεις της, μέσα από πληθώρα κινήσεων, οι οποίες επηρεάζονται άμεσα από τους περιορισμούς που θέτει το σχήμα του φορέματος. Η σκηνή αυτή αποτελεί μια δυναμική κινητική εικόνα που αποτελείται από την συνάρτηση της κίνησης με τον χώρο μέσα στον οποίο εντάσσεται. Από την παραπάνω ανάλυση κάνουμε την εξής παρατήρηση: Η φόρμα της κίνησης- δηλαδή τα νοητά σχήματα που προκύπτουν από τις χορευτικές κινήσεις - επηρεάζεται άμεσα από την φόρμα στο χώρο, η οποία θέτει τα όρια μέσα στα οποία διενεργεί ο χορευτής ενώ παράλληλα υποδεικνύει την πορεία του στη σκηνή.

## LAMENTATION (1930)– ΑΠΟ ΤΗ ΦΟΡΜΑ ΤΗΣ ΚΙΝΗΣΗΣ ΣΤΗ ΦΟΡΜΑ ΣΤΟ ΧΩΡΟ

Το παραπάνω παράδειγμα αφορά μια περίπτωση κατά την οποία ο χώρος μπορούμε να ισχυριστούμε ότι λειτουργεί ως παραγωγός της κίνησης. Αντιστρόφως, η περίπτωση του *Lamentation* αποτελεί ένα παράδειγμα στο οποίο η φόρμα στο χώρο προκύπτει ως αποτέλεσμα της φόρμας της κίνησης.

Όπως αναφέραμε στο πρώτο κεφάλαιο, το *Lamentation* είναι ένα σόλο της Graham που χορογραφήθηκε το 1930 και αποτελεί ένα από τα πιο γνωστά της έργα. Η χορογραφία όπως περιγράφει ο Russell Freedman, εκτελείται από τη Martha Graham, καθισμένη σε έναν χαμηλό πάγκο. Ντυμένη με ένα σωληνοειδές ύφασμα, με το κεφάλι της κουκουλωμένο, με μόνο το πρόσωπο, τα χέρια και τα γυμνά πόδια της να φαίνονται, κάθεται με τα γόνατά της ανοιχτά σε κάθε πλευρά και τα χέρια της σφιγμένα μεταξύ τους.<sup>61</sup>

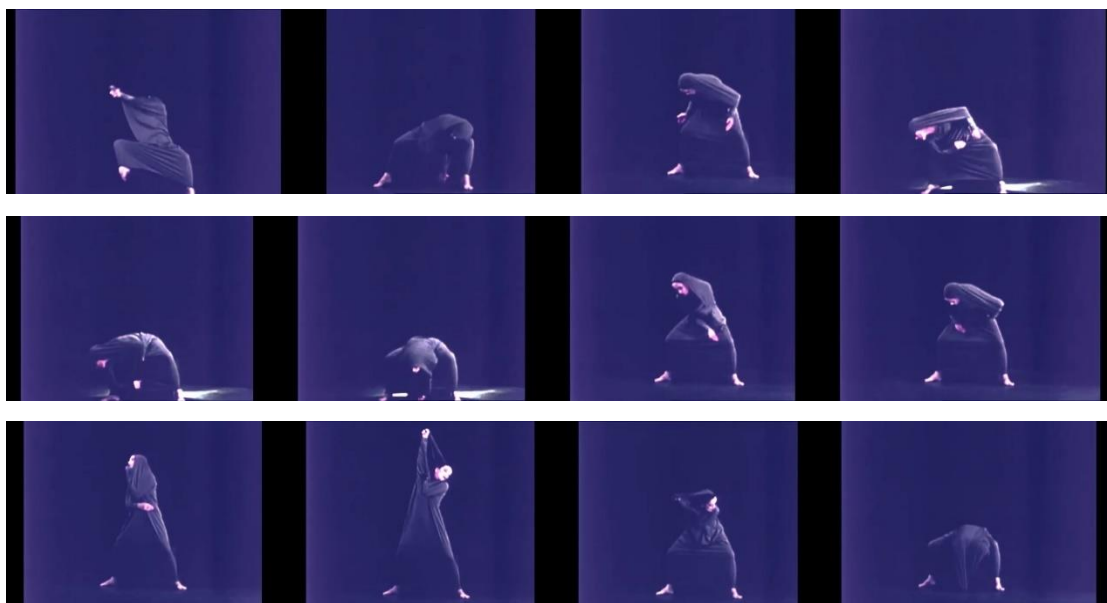
Στο *Lamentation* (Θρήνος) δεν υπάρχει κάποιο συγκεκριμένο αφήγημα και οι κινήσεις που συγκροτούν τη χορογραφία δεν παραπέμπουν σε σημεία μιας αφήγησης. Οι κινήσεις της φιγούρας της Graham μέσα από το ύφασμα του κοστούμιού είναι απότομες και γωνιώδεις. Δεν πρόκειται για φυσικές, αλλά για στυλιζαρισμένες κινήσεις, οι οποίες αναγνωρίζονται ως κινητικές εικόνες. Κατά την Kimerer L. LaMothe, η φιγούρα δεν ενεργεί παρακινούμενη από θρήνο. Αντιθέτως οι κινήσεις της παρουσιάζονται σαν να αντιπροσωπεύουν μια διαδικασία κατά την οποία οι άνθρωποι αρθρώνουν την εμπειρία τους. Δηλαδή, όπως εξηγεί η Kimerer, αυτό που βλέπουμε δεν είναι η έκφραση ενός εσωτερικού συναισθήματος, αλλά η έκφραση των δυνατοτήτων και της δυναμικής του σώματος, οι οποίες προβάλλονται μέσω αυτής της σειράς των κινητικών εικόνων που αποτυπώνουν την εμπειρία του.<sup>62</sup>

Στο *Lamentation*, το σκηνικό αποτελείται από ένα μόνο χαμηλό παγκάκι, πάνω στο οποίο η Graham κάθεται και εκτελεί διαδοχικά μια σειρά από κινήσεις συστολής και απελευθέρωσης. (Βλ. εικόνες 25,26,27) Οι δυνατότητες του ανθρώπινου σώματος, από την παραπάνω εξήγηση της Kimerer και από την περιγραφή του έργου, που έγινε στο πρώτο κεφάλαιο, προβάλλονται στα μάτια του θεατή μέσω των σχημάτων του σωληνοειδούς υφάσματος. Επομένως, σε αυτή την περίπτωση το αρχιτεκτονικό ενδιαφέρον συγκεντρώνεται στον τρόπο με τον οποίο η χορεύτρια διαχειρίζεται το κοστούμι της για να δημιουργήσει μια σειρά από οπτικές εικόνες. Άρα, βλέπουμε ότι η φόρμα της κίνησης μετατρέπεται σε φόρμα στο χώρο μέσω του υφάσματος.

---

<sup>61</sup> Russell Freedman, *Martha Graham - A Dancer's Life*, Clarion Books, New York, 1998, σελ.60

<sup>62</sup> Kimerer L.LaMothe, *Nietzsche's Dancers: Isadora Duncan, Martha Graham, and the Revaluation of Christian Value*, Palgrave Macmillan, New York, 2006, σελ. 153



Εικ. 25,26,27: Καρέ στιγμιότυπων από το *Lamentation*

## B. Η ΕΝΝΟΙΑ ΤΟΥ ΧΩΡΟΥ ΣΤΗΝ ΤΕΧΝΙΚΗ GRAHAM

Στο πρώτο κεφάλαιο έγινε η ανάλυση των δύο βασικών κινήσεων που συγκροτούν την τεχνική της Martha Graham, της συστολής και της απελευθέρωσης. Στην παράγραφο αυτή, επιχειρείται η ερμηνεία αυτών των κινήσεων σε σχέση με το χώρο.

Όπως αναφέρθηκε ήδη, η συστολή είναι η κατάσταση στην οποία έρχεται το σώμα όταν εκπνέει, ενώ η απελευθέρωση είναι η κατάσταση που βρίσκεται το σώμα κατά την εισπνοή. Στην ανάλυση αυτών των δύο κινήσεων, η Dana Mills κάνει τις εξής παρατηρήσεις. Κατά τη συστολή, το σώμα ξεδιπλώνεται στον εαυτό του. Από την άλλη πλευρά, η απελευθέρωση συνεπάγεται το ξεδίπλωμα της σπονδυλικής στήλης προς τα έξω και το άνοιγμα του σώματος προς το περιβάλλον του. Στη δράση της συστολής η χορεύτρια, ενώ εκπνέει, εξερευνά την πυκνότητα της δικής της σωματικότητας, στο εσωτερικό της, ενώ στην απελευθέρωση, δηλαδή κατά την εισπνοή, η χορεύτρια τοποθετείται στο χωρικό της περιβάλλον και εντοπίζει το σώμα της μέσα σε αυτό. Στη δράση της απελευθέρωσης ο κορμός ανοίγει προς τον κόσμο - η χορεύτρια εισπνέει και χρησιμοποιεί την κίνηση για να εξερευνήσει τη χωρικότητα της σκηνής και του σώματος, καθώς και τα άλλα σώματα με τα οποία συνομιλεί διαρκώς.<sup>63</sup>

Από την πιο πάνω ανάλυση, συμπεραίνουμε ότι η έννοια του χώρου συμβάλει στις κινήσεις της τεχνικής της Graham με δύο διαφορετικούς τρόπους. Ο πρώτος αφορά την αντίληψη του σώματος της χορεύτριας από την ίδια. Αυτό συμβαίνει κατά την εκπνοή, καθώς το σώμα, σε αυτή τη διάρκεια μεταφέρει αέρα προς το περιβάλλον δημιουργώντας μια ενέργεια στο κέντρο του, η οποία αντιλαμβάνεται ως εσωτερική. Ακόμα και η κίνηση που προκύπτει κατά την εκπνοή στρέφει το κέντρο του σώματος προς τα πίσω, δημιουργώντας μια καμπύλη, η οποία οπτικοποιεί τον εσωτερικό αυτό χώρο του σώματος της χορεύτριας.

*«Η σύσπαση όχι μόνο ενισχύει τον έλεγχο του κορμού και ενδυναμώνει το την κοιλιακή περιοχή, αλλά είναι επίσης μια εγγενώς δραματική κίνηση, ένα μέσο για την έκφραση του εσωτερικού τοπίου»* (Halpern 1991: 23).<sup>64</sup>

Ο δεύτερος τρόπος, με τον οποίο η έννοια του χώρου εντάσσεται στην κίνηση, είναι το σημείο κατά το οποίο το σώμα κατά την εισπνοή δέχεται αέρα από το περιβάλλον του. Αυτή η δράση προκαλεί την απελευθέρωση αέρα και επομένως την απελευθέρωση της διοχετευμένης ενέργειας που προέκυψε κατά τη συστολή. Άρα σε αυτό το σημείο το σώμα επαναπροσδιορίζει την ύπαρξή του στο περιβάλλον του και συσχετίζεται με τα σώματα γύρω του.

---

<sup>63</sup> Dana Mills, *Dance and Politics- Moving beyond Boundaries*, Manchester University Press, Manchester, 2017, Σελ.58-59

<sup>64</sup> Όπως παραπάνω, σελ. 59

## Γ. Η ΣΗΜΑΣΙΑ ΤΟΥ ΧΩΡΟΥ ΣΤΟ NIGHT JOURNEY – ΧΩΡΙΚΟΙ ΣΥΜΒΟΛΙΣΜΟΙ

Η Anna Dodge στο άρθρο της *Night Journey* περιγράφει τη σκηνή του έργου. Χαρακτηριστικά αναφέρει: Το σύνολο των αντικειμένων που χρησιμοποιούνται είναι λευκά ή γκρι. Περιλαμβάνει καθιστικά σε σχήμα κλεψύδρας ή λύρας παρατεταμένα κατά μήκος της διαγώνιου της σκηνής, από το αριστερό πάνω μέρος προς τα δεξιά στο κέντρο της σκηνής. Το ένα από αυτά είναι μετατοπισμένο και έγινε ο συμβολικός στύλος στον οποίο ο Οιδίποδας μετέφερε την Ιοκάστη σαν να ήταν ο ίδιος που την έκανε βασίλισσα αυτού του σκαμνιού/θρόνου. Επίσης, υπάρχει ένα υπερυψωμένο και κεκλιμένο ορθογώνιο οικοδόμημα που μοιάζει με ανθρώπινα οστά και προσομοιώνει το κρεβάτι της Ιοκάστης. Σε ορισμένες εκδοχές υπάρχει ένα οβάλ σχήμα τροχού στη δεξιά πλευρά της σκηνής, ο οποίος αντιπροσωπεύει τον "τροχό της μοίρας" στους κλασικούς μύθους και συμβολίζει την επερχόμενη ατυχία της Ιοκάστης και του Οιδίποδα.<sup>65</sup>

Η Graham, όπως έχουμε ήδη αναφέρει στο προηγούμενο κεφάλαιο, επιλέγει να τοποθετήσει τα γεγονότα της αφήγησης της Ιοκάστης μέσα στην κρεβατοκάμαρά της. Με τον τρόπο αυτό, στρέφει την προσοχή του θεατή στο πρόσωπο της και την μετατρέπει σε κύρια πρωταγωνίστρια του έργου. Η ίδια η Graham στη αυτοβιογραφία της αναφέρει:

«Θα ήθελα να πιστεύω ότι γεννήθηκε σε αυτό το δωμάτιο. Ίσως να γεννήθηκε, ίσως και όχι. Η ερωτική της ζωή ολοκληρώθηκε εδώ. Η γέννηση των παιδιών της συνέβη εδώ. Και έσπευσε εδώ για να συναντήσει το τελικό πεπρωμένο της ζωής της, την αυτοκτονία της».<sup>66</sup>

Από τα αντικείμενα τα οποία τοποθετούνται στο χώρο, το κρεβάτι της Ιοκάστης, το οποίο τοποθετείται κεντρικά στη σκηνή συγκεντρώνει το μεγαλύτερο ενδιαφέρον, καθώς βοηθά στο να αντιληφθούμε τον χώρο μέσα στον οποίο λαμβάνουν χώρα τα γεγονότα. Πρόκειται για ένα αντικείμενο που οριοθετεί το χώρο της σκηνής και το επίκεντρο αυτού.<sup>67</sup> Είναι ένα γλυπτό το οποίο απεικονίζει δύο οριζόντιες φόρμες τη μία δίπλα στην άλλη – η μία φέρει έναν φαλλικό κύλινδρο που αντιπροσωπεύει την αρσενική πλευρά και η άλλη μια τρύπα που αντιπροσωπεύει την γυναικεία. Το γλυπτό τοποθετείται σε κλίση σε σχέση με το έδαφος, ώστε να είναι ορατό στους θεατές.<sup>68</sup>

Κατά τη Nurit Yaari ένας κρίσιμος παράγοντας σε όλους αυτούς τους χορούς (του ελληνικού κύκλου) είναι ο μετασχηματισμός των οπτικοακουστικών στοιχείων της

---

<sup>65</sup> Anna Dodge, *Night Journey*, Cambridge High School, Cambridge, Massachusetts, 2007, σελ.4

<sup>66</sup> Martha Graham, *Blood Memory - An Autobiography*, Doubleday, New York, 1991, σελ. 213

<sup>67</sup> Yaari N., 2003, *Myth into Dance: Martha Graham's Interpretation of the classical tradition*, *International Journal of the Classical Tradition*, τ.10, σελ. 238

<sup>68</sup> Masayo Duus, *The Life of Isamu Noguchi- Journey without Borders*, Princeton University Press, 2004, σελ.192

παράστασης σε ισχυρές σκηνικές εικόνες σχεδιασμένες να εξωτερικεύουν το εσωτερικό τοπίο μιας γυναίκας.<sup>69</sup> Ειδικότερα, ιδιαίτερη σημασία στη σύνθεση των εικόνων αυτών και της σκηνής γενικότερα έχουν τα κοστούμια και τα αντικείμενα (props) τα οποία χρησιμοποιούνται από τους χορευτές σε συνδυασμό με την μουσική και το φωτισμό της σκηνής.

Ειδικότερα για την σημασία του χώρου στο *Night Journey*, και αναφορικά με τα αντικείμενα που χρησιμοποιούνται κατά τη διάρκεια του έργου, το μεγαλύτερο ενδιαφέρον αναφορικά με τη συμβολή του στο χώρο, συγκεντρώνεται στο σχοινί του οποίου η συμβολική αξία αναλύθηκε νωρίτερα σε αυτό το κεφάλαιο. Εκτός από τις πολλαπλές ερμηνείες που δίνονται για το αντικείμενο αυτό, αποτελεί ένα στοιχείο το οποίο δημιουργεί μια έντονη σκηνική εικόνα, η οποία οπτικοποιεί την σχέση των χαρακτήρων. Πιο συγκεκριμένα, υπάρχει μια σκηνή κατά την οποία ο Οιδίποδας δένει το σχοινί γύρω από την Ιοκάστη. Καθώς η μουσική αλλάζει η χορωδία κινείται ταραγμένη στο προσκήνιο, κλαίγοντας, πηδώντας και πέφτοντας, καθώς το ζευγάρι κινείται σε διάφορες στάσεις, με το σχοινί, στο κρεβάτι. Ο Οιδίποδας και η Ιοκάστη κυλιούνται από το κρεβάτι, κρατώντας τις άκρες του σχοινιού. Χωρίζονται, απομακρυνόμενοι ο ένας από τον άλλον όσο τους επιτρέπει το μήκος του σχοινιού. Στο τέλος βρίσκονται σε μια στάση κατά την οποία τους παρατηρούμε μπλεγμένους μέσα σε έναν ιστό, τον οποίο δημιούργησαν οι δυο τους με το σχοινί, μέσα από μια αλληλουχία κινήσεων. Λαμβάνοντας υπόψιν τα σύμβολα που αποδίδονται στο σχοινί, καταλαβαίνουμε ότι πρόκειται για μια σκηνική εικόνα στην οποία αποτυπώνεται η σύνδεση των δύο ηρώων με περισσότερους από έναν τρόπο. Τους παρατηρούμε μπλεγμένους μέσα στο χώρο που περιγράφεται από το σχοινί και απομονωμένους από τον εξωτερικό κόσμο. Είναι ένας χώρος μέσα στον οποίο συνυπάρχουν ταυτόχρονα ως μητέρα και γιος αλλά και ως σύντροφοι.

---

<sup>69</sup> Yaari N., 2003, Myth into Dance: Martha Graham's Interpretation of the classical tradition, *International Journal of the Classical Tradition*, τ.10, σελ. 232





Εικ.28: Άποψη του σκηνικού στο *Night Journey* την στιγμή κατά την οποία οι χαρακτήρες είναι δεμένοι μέσα στον ιστό του σχοινιού

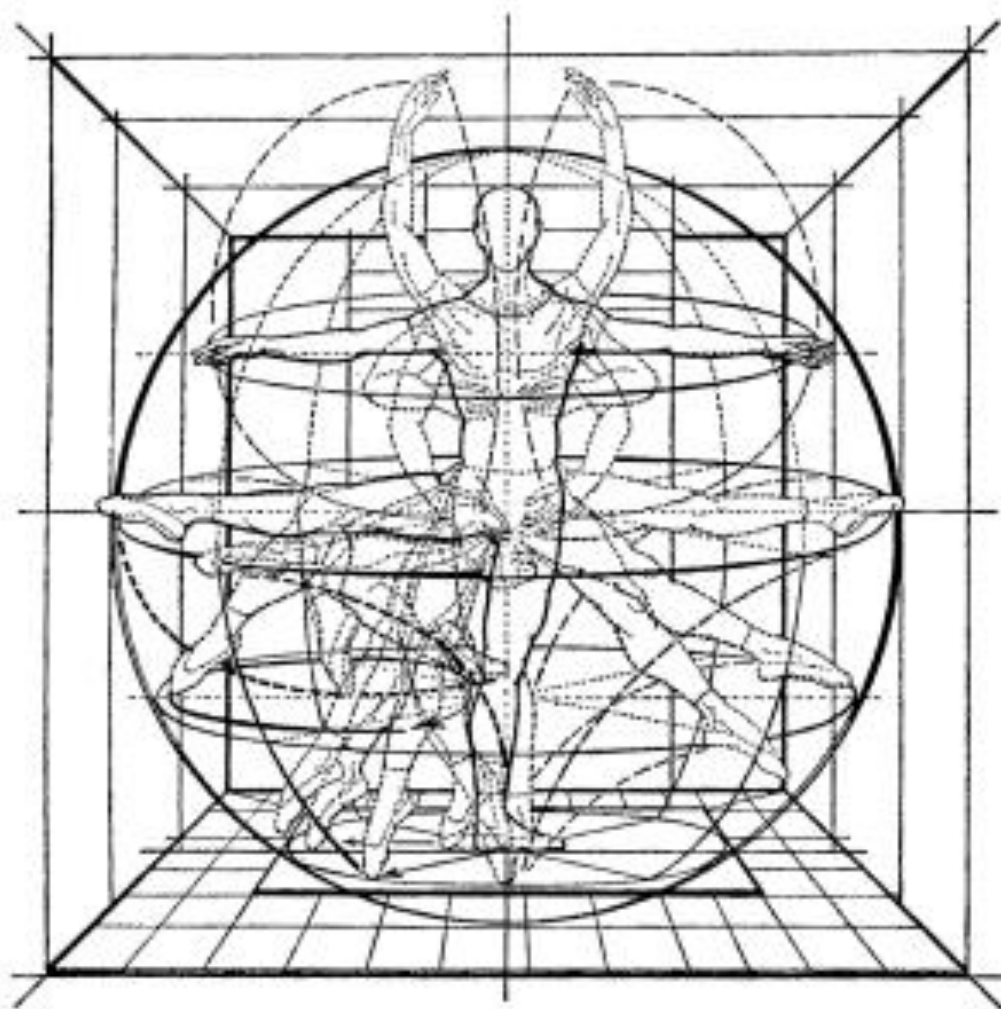
Η παραπάνω εικόνα έχει ιδιαίτερο ενδιαφέρον αν αναλυθεί με βάση την θεωρία του Laban για την *Κινόςφαιρα* και το σύστημα καταγραφής της κίνησης το οποίο εφηύρε και είναι γνωστό ως *Labanotation*. Για τον Laban, η κίνηση δεν χρησιμοποιείται απλώς ως μέσο επιτέλεσης μιας αλληλουχίας κινητικών φράσεων, αλλά είναι η εξωτερική εκδήλωση ενός εσωτερικού συναισθήματος. Η στάση του σώματος και οι κινήσεις των μελών του αποτυπώνουν όλες τις ψυχολογικές διεργασίες.<sup>70</sup> Παρακάτω διευκρινίζονται δύο έννοιες, οι οποίες εφευρέθηκαν από τον Laban και παρουσιάζουν κοινά σημεία με την φιλοσοφία του χορού της Graham και ιδιαίτερα με την σκηνική εικόνα του Οιδίποδα και της Ιοκάστης μέσα στο περίβλημα του σχοινιού, όπως εντοπίζεται στο *Night Journey*.

<sup>70</sup> Αθανασιάδη Ίρις, *Χορογράφοντας – Εργαλεία Χορογραφίας για την Αρχιτεκτονική Σύθεση*, Ερευνητική εργασία, Σχολή Αρχιτεκτόνων Μηχανικών Πολυτεχνείου Κρήτης, Χανιά, 2016, σελ.32

## ΚΙΝΟΣΦΑΙΡΑ

Η έννοια της *κινόςσφαιρας* δημιουργήθηκε από τον Rudolph Laban για να ορίσει τη σφαίρα γύρω από το σώμα, την περιφέρεια η οποία μπορεί να προσεγγιστεί με την απλή έκταση των άκρων χωρίς την απομάκρυνση από το σημείο που αποτελεί το σημείο στήριξης κατά τη στάση στο ένα πόδι. Αυτός ο σφαιρικός χώρος γύρω από το σώμα μας μετατοπίζεται μόλις μετατοπίσουμε το βάρος μας. Είναι μια περιοχή εξερεύνησης της κίνησης η οποία ακολουθεί ανατομικούς περιορισμούς. Η κινόςσφαιρα παραμένει αόρατη μέχρι τη στιγμή που κινούμαστε μέσα σε αυτήν και την κάνουμε απτή αφήνοντας τα ίχνη μας ως χωρικές συνέπειες των κινήσεών μας

71



Εικ. 29 : Κινόςσφαιρα

---

<sup>71</sup> A.G. Thiriot, *Space and relationship - An exploration of and a reflection on Laban's spatial concepts in current dance practice*, Special Diploma in Choreological Studies, Year 3 : Living Architecture, Written assignment, σελ. 2

## LABANOTATION

Μια ακόμα εφεύρεση του Laban αποτελεί το διάγραμμα με *Labanotation*, το οποίο αποτελεί ένα μέσο καταγραφής της κίνησης που μας πληροφορεί για την κατεύθυνση της κίνησης, το μέλος του σώματος που κινείται, το επίπεδο της κίνησης και τη διάρκειά της στον χρόνο. Μέσω αυτού του συστήματος η κίνηση του σώματος αποτυπώνεται οπτικά και αποκτά υπόσταση στο χώρο.<sup>72</sup>

Επιστρέφοντας στο *Night Journey*, και στην σκηνική εικόνα του Οιδίποδα και της Ιοκάστης, μπλεγμένων στον ιστό που διαγράφει το σχοινί που τους συνδέει, και έχοντας υπόψιν τις παραπάνω έννοιες, παρατηρούμε τις εξής αντιστοιχίες. Τα δύο σώματα κινούνται αλληλοεπιδρώντας το ένα με το άλλο και καθένα κρατά μια άκρη του σχοινιού. Απομακρύνονται όσο τους επιτρέπει το σχοινί και η έκταση της κίνησής τους. Επομένως, θα λέγαμε ότι οι κινόςφαιρες των δύο σωμάτων επηρεάζουν η μία την άλλη αφού η κίνησή τους περιορίζεται μέσα στο χώρο που δημιουργείται από το μήκος του σχοινιού. Από την άλλη, τα σχήματα που προκύπτουν από το ίχνος του σχοινιού συγκροτούν ένα διάγραμμα κίνησης παρόμοιο με αυτό του Laban. Ανάγοντας την εικόνα αυτή στην συμβολική της διάσταση, το σχοινί λειτουργεί ως η απτή απεικόνιση της σύνδεσης των δύο χαρακτήρων με τους πολλαπλούς τρόπους οι οποίοι αναλύθηκαν νωρίτερα.

---

<sup>72</sup> Αθανασιάδη Ίρις, *Χορο/γράφοντας – Εργαλεία Χορογραφίας για την Αρχιτεκτονική Σύνθεση*, Ερευνητική εργασία, Σχολή Αρχιτεκτόνων Μηχανικών Πολυτεχνείου Κρήτης, Χανιά, 2016, σελ.32

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4<sup>ο</sup> ΤΑ ΠΟΛΛΑΠΛΑ ΠΡΟΣΩΠΕΙΑ ΤΗΣ ΙΟΚΑΣΤΗΣ

Ο λόγος για τον οποίο η τραγωδία του Σοφοκλή μας ενδιαφέρει ως προς την προσέγγισή της από την Martha Graham σχετικά με το ζήτημα της γυναικείας ταυτότητας είναι επειδή η ίδια αποφασίζει να φέρει στο προσκήνιο την τραγωδία της Ιοκάστης και να αναδείξει τον γυναικείο ρόλο μέσα από τα πολλαπλά προσώπεία της. Όπως συμβαίνει συνήθως στα έργα του ελληνικού κύκλου του έργου της Martha Graham, έτσι και στο *Night Journey* η κεντρική αφήγηση αφορά τα γεγονότα της ζωής μιας γυναίκας, στη συγκεκριμένη περίπτωση της Ιοκάστης. Η ιδιαιτερότητα ωστόσο αυτού του έργου έγκειται στην πολυπλοκότητα του χαρακτήρα της Ιοκάστης όπως διαμορφώνεται από τους διάφορους ρόλους που αναλαμβάνει να παίξει.

## A1. ΙΟΚΑΣΤΗ ΩΣ ΕΡΩΜΕΝΗ



Εικ. 30. Ο Οιδίποδας επιχειρεί να αποπλανήσει την Ιοκάστη ενώ αυτή κρατά τα δύο φύλλα δάφνης ως σύμβολο των ενδοιασμών της

Η αφήγηση της Ιοκάστης γίνεται μέσω της αναδρομής στο παρελθόν της και ξεκινά με την αναμνήσεις της από την είσοδο του Οιδίποδα στην Θήβα και τον τρόπο με τον οποίο την αποπλάνησε πριν την κάνει γυναίκα του, αφυπνίζοντας τις σεξουαλικές της επιθυμίες. Αυτή την ανάμνηση την παρακολουθούμε μέσα από ένα σόλο του Οιδίποδα, ο οποίος μπαίνει στην σκηνή και σηκώνει την Ιοκάστη από το κρεβάτι και την μεταφέρει για να την αποθέσει σε ένα βάθρο. Στην περιγραφή της η Sally Banes αναφέρει ότι ακολουθεί ένας χορός από τον Οιδίποδα προς την ερωμένη του, ενώ εκείνη κάθετα και τον παρακολουθεί κρατώντας δυο κλαδιά τα οποία συμβολίζουν την αναποφασιστικότητά της μεταξύ αντίστασης και συναίνεσης. Τελικά εκτείνει τα δύο κλαδιά χαμηλά στα πλευρά της ως ένδειξη συναίνεσης. Το σόλο του Οιδίποδα συνεχίζεται με κινήσεις και χειρονομίες που δείχνουν έναν αυταρχικό μνηστήρα στον οποίο, η Ιοκάστη επιλέγει να παραδοθεί. Τότε η Ιοκάστη σηκώνεται και εκτελεί το δικό της σόλο το οποίο μοιάζει με ένα ερωτικό παιχνίδι. Οι κινήσεις της υποδηλώνουν το δισταγμό της, ωστόσο καταλήγει σε μια βαθιά υπόκλιση μπροστά στον εραστή της για να δείξει την ολοκληρωτική παράδοσή της σε εκείνον. Στη συνέχεια σηκώνεται και με προκλητικές κινήσεις κάθετα στο βάθρο και τον κοιτάζει σαν να υπονοεί ότι η αποπλάνηση αποτελεί

πλέον δικό της παιχνίδι. Η Graham λέει χαρακτηριστικά ότι «τον προσκαλεί στην ιδιωτικότητα του σώματός της.»<sup>73</sup>

Από την πιο πάνω περιγραφή, συμπεραίνουμε ότι η Ιοκάστη ως ερωμένη προβάλλει το πρότυπο μιας γυναίκας η οποία διατηρεί παθητική στάση απέναντι στον εραστή της, αλλά μόνο επειδή το επιθυμεί η ίδια. Πρόκειται για μια γυναίκα που αναβιώνει το παρελθόν της και επαναλαμβάνει τις επιλογές και τις πράξεις της παρά το γεγονός ότι γνωρίζει που αυτές θα την οδηγήσουν και παρά τις υποδείξεις της κοινωνίας να απομακρυνθεί από τον εραστή της. Στο έργο οι υποδείξεις αυτές προβάλλονται στις κινήσεις των κορών της Νύχτας. Τελικά, θα μπορούσαμε να πούμε ότι εδώ παρατηρείται η εξής ειρωνεία. Ενώ παρατηρούμε την Ιοκάστη να παραδίνεται στην αποπλάνηση του Οιδίποδα, ξέρουμε εξ' αρχής ότι η στάση αυτή εν τέλει δεν χαρακτηρίζεται από παθητικότητα, αντιθέτως την μετατρέπει σε ένα δυναμικό γυναικείο πρότυπο που επιλέγει τον εραστή της και υποτάσσεται σε αυτόν μόνο επειδή στο πρόσωπό του διεγείρονται οι σεξουαλικές της απολαύσεις.

---

<sup>73</sup> Sally Banes, *Dancing Women: Female Bodies on Stage*, Routledge, London and New York, 1998, σελ. 160-161

## A2. ΙΟΚΑΣΤΗ ΩΣ ΜΗΤΕΡΑ



Εικ.31: Η Ιοκάστη κρατά στην αγκαλιά της τον Οιδίποδα

Λόγω του ότι, όπως ειπώθηκε, το έργο εστιάζει στην γυναικεία επιθυμία της Ιοκάστης απέναντι στο Οιδίποδα ως εραστή της και την συντροφική σχέση του ζευγαριού, δεν έχουμε πολλά χαρακτηριστικά της Ιοκάστης ως μητρική φιγούρα. Υπάρχουν ωστόσο στιγμές του έργου που υπονοούν την σχέση μητέρας- υιού, και δείχνουν την πολυδιάστατη σχέση της Ιοκάστης με τον Οιδίποδα.

Πρόκειται για τις ιδιωτικές στιγμές που παρακολουθούμε μέσω ενός χορευτικού διαλόγου ανάμεσα στην Ιοκάστη και τον Οιδίποδα, ο οποίος περιλαμβάνει πολλές κινήσεις, που σαφώς υποδηλώνουν την ερωτική πράξη, αλλά ταυτόχρονα υπονοούν την συγγενική τους σχέση. Για παράδειγμα, παρατηρούμε την Ιοκάστη να κρατά τον Οιδίποδα στα χέρια της σε μια στάση που θυμίζει τον τρόπο με τον οποίο κρατά μια μητέρα το βρέφος της στην αγκαλιά της. Ο Ramsay Burt κάνει μια ακόμα παρομοίωση σχετικά με αυτή τη στάση, αναφερόμενος στο έργο του Μιχαήλ Άγγελου, *Πιετά*.<sup>74</sup>

Αναφορικά με αυτές τις στιγμές, η ίδια η Martha Graham εξηγεί στην αυτοβιογραφία της:

---

<sup>74</sup> Burt R., 1998, *Dance, Gender and Psychoanalysis: Martha Graham's Night Journey*, *Dance Research Journal*, τ.30, σελ. 42

«Υπάρχει άλλη μια στιγμή ιδιωτικότητας. Είναι όταν, ως νεαρός σύζυγός της, φαίνεται να βρίσκεται στα γόνατά της σαν να τον κουνάει, και ακούει στη φαντασία της το κλάμα ενός μωρού. Πράγματι ακούει αυτό το κλάμα- εισέρχεται από την ψυχή της. Είναι το κλάμα του εραστή της καθώς την υποβάλλει στις επιθυμίες του. Είναι το κλάμα ενός μωρού για τη μητέρα του.»<sup>75</sup>

Από την παραπάνω δήλωση, αντιλαμβανόμαστε την πολυπλοκότητα της σχέσης της Ιοκάστης με τον Οιδίποδα. Παρατηρώντας τις στιγμές αυτές και τις εκφράσεις της θλίψης και των ενδοιασμών της, μπορούμε επίσης να ισχυριστούμε ότι η Ιοκάστη, λόγω του ότι γνωρίζει την ταυτότητα του Οιδίποδα πριν από εκείνον, «ακούει» το κλάμα του και θρηνεί μαζί του, ως μητέρα για τον επερχόμενο πόνο του παιδιού της.

---

<sup>75</sup> Martha Graham, *Blood Memory - An Autobiography*, Doubleday, New York, 1991, σελ. 215



### Α3. ΙΟΚΑΣΤΗ ΩΣ ΣΥΖΥΓΟΣ/ΒΑΣΙΛΙΣΣΑ

Η Sally Banes στο βιβλίο της *Dancing Women- Female Bodies on Stage*, στα πλαίσια της ανάλυσης έργων του μπαλέτου αλλά και του σύγχρονου χορού, αναφέρεται στην πλοκή του γάμου κάνοντας την εξής παραδοχή. Παρότι η επιταγή του γάμου δεν θεωρείται στη δυτική κοινωνία μια συνειδητά μισογυνιστική ή ομοφοβική συνομωσία, αναγνωρίζονται οι πατριαρχικές βάσεις του θεσμού και η πατριαρχική προσδοκία ότι ο γάμος θα είναι η μοίρα των περισσότερων γυναικών. Οι χοροί που αναλύει η Banes συμμετέχουν κατά την ίδια στον πολιτιστικό διάλογο γύρω από αυτό το θέμα.<sup>76</sup>

Γενικότερα στην ιστορία του χορού κατά τον 19<sup>ο</sup> αιώνα η αναπαράσταση γάμων και συζυγίων γενικότερα ήταν υποχρεωτικό θέμα στον θεατρικό δημόσιο χορό, κυρίως στο μπαλέτο. Σημαντικό είναι επίσης το γεγονός, ότι οι πρόδρομοι του μοντέρνου χορού στο γύρισμα του αιώνα αναδύονται χορογραφικά ως σεξουαλικές επαναστάτριες, χορεύοντας σόλο χωρίς άνδρες παρτενέρ, απορρίπτοντας κατηγορηματικά την πλοκή του γάμου. Η επόμενη γενιά των σύγχρονων χορευτών - αυτή της Martha Graham - επέστρεψε στην πλοκή του γάμου, ωστόσο με μια πιο πολύπλοκη προσέγγιση.<sup>77</sup> Κατά την Banes, η εξέταση των ρόλων των γυναικών και της πλοκής του γάμου σημαίνει εξέταση των δικτύων συγγένειας και ανάλυση του τρόπου με τον οποίο οι γυναίκες συμβιβάζονται ή όχι με τους κανόνες της κοινότητας. Οι χοροί που αναλύονται από την Banes αναφέρονται σε ιστορίες σχετικά με το ποιον πρέπει ή δεν πρέπει να παντρευτεί κανείς, ιδίως όσον αφορά την τάξη, αλλά και τα ταμπού της αιμομιξίας, την ενδογαμία έναντι της εξωγαμίας, τα σωματικά χαρακτηριστικά και τη διάθεση.<sup>78</sup> Μάλιστα, συγκεκριμένα για την ομάδα των σύγχρονων χορογράφων, συμπεριλαμβανομένης και της Martha Graham, παρατηρείται ότι οι παραστάσεις τους υπήρξαν ιδιαίτερα ανήσυχες ως προς τον γυναικείο ρόλο, ενώ τοποθετούνταν συχνά στο περιθώριο του κοινωνικά αποδεκτού.<sup>79</sup>

Επιστρέφοντας στο *Night Journey* και στον ρόλο της Ιοκάστης, έχουμε ήδη αναφερθεί, στο δεύτερο κεφάλαιο, στην σημασία της γυναικείας επιθυμίας και το γεγονός ότι η Ιοκάστη επιστρέφει στο παρελθόν της και αναβιώνει την ιστορία της με τον Οιδίποδα, πλήρως συνειδητοποιημένη για το τι σημαίνει αυτό. Επίσης, είδαμε ότι τα γεγονότα του έργου τοποθετούνται στον οικείο χώρο της κρεβατοκάμαρας της Ιοκάστης, μακριά από το δημόσιο χώρο. Η Sally Banes, έχοντας υπόψιν της αυτές τις παραδοχές, προτείνει μια νέα ερμηνεία σχετικά με την συζυγική δέσμευση των πρωταγωνιστών. Ειδικότερα, παρατηρεί ότι στο *Night Journey*, παρόλο που υπάρχει μια κοινότητα στο χορό- αναφερόμενη στις Κόρες της Νύχτας και τον μάντη Τειρεσία- αυτή απουσιάζει από το σημείο των γαμήλιων

---

<sup>76</sup> Όπως παραπάνω, σελ.5

<sup>77</sup> Όπως παραπάνω, σελ. 5-6

<sup>78</sup> Όπως παραπάνω, σελ 7

<sup>79</sup> Όπως παραπάνω, σελ 126

όρκων. Επομένως, πρόκειται για έναν γάμο χωρίς μάρτυρες. Η εξήγηση που δίνεται σε αυτό το σημείο είναι η εξής. Στο Night Journey, σε αντίθεση με τον κλασικό μύθο του Οιδίποδα, η αιμομιξία δεν αντιλαμβάνεται ως αναπόφευκτο γεγονός, το οποίο η μοίρα είχε προδιαγράψει, αλλά επειδή η Ιοκάστη και ο Οιδίποδας, αγνοώντας τις συμβουλές της οικογένειας και της κοινωνίας και ζώντας σε έναν ιδιωτικό κόσμο που είχαν φτιάξει με το δικό τους πάθος, επέλεξαν μόνοι τους τους συντρόφους τους.<sup>80</sup>

Αυτή η ερμηνεία διαφέρει από την ανάλυση που έχει δοθεί μέχρι στιγμής σχετικά με τον ρόλο της Ιοκάστης στα εξής σημεία. Αρχικά, βλέπουμε μια σκηνή, η οποία προβάλλει μια δημόσια τελετή γάμου. Αυτό το γεγονός, όπως και η θέση των ηθοποιών πάνω στη σκηνή την συγκεκριμένη χρονική στιγμή- το γεγονός δηλαδή ότι βρίσκονται μακριά από το κρεβάτι της Ιοκάστης- έρχεται σε αντίθεση με την προώθηση του ιδιωτικού χώρου, που παρατηρείται ως τώρα. Ωστόσο, το γεγονός ότι ο γάμος αυτός δεν έχει μάρτυρες, αλλά το ζευγάρι ενεργεί μόνο του, επαναφέρει τα γεγονότα σε ένα χώρο που εν τέλει μοιάζει περισσότερο ιδιωτικός. Επίσης, η ερμηνεία της Banes δείχνει να τοποθετεί τον Οιδίποδα δίπλα στην Ιοκάστη ως εξίσου υπεύθυνο για την έκβαση της ιστορίας, καθώς παρουσιάζει δύο συντρόφους οι οποίοι διάλεξαν ο ένας τον άλλον, αψηφώντας τους κανόνες που θέτει η κοινωνία. Αυτό το γεγονός διαφέρει από την ανάλυση του ρόλου της Ιοκάστης όπως έχει γίνει μέχρι τώρα και παρουσιάζει τον Οιδίποδα ως συνυπαίτιο της τραγικής κατάληξης.

Από τα παραπάνω, βλέπουμε ότι η Ιοκάστη, ενεργώντας ως σύζυγος και βασίλισσα, εξυπηρετεί την επαναστατική φιγούρα μιας γυναίκας η οποία διαλέγει τον σύντροφό της με γνώμονα την επιθυμία της για αυτόν και ενεργεί μαζί του άσχετα από τις υποδείξεις και τους κανόνες της κοινωνίας, μεταφέροντας την επισημότητα μια γαμήλιας τελετής σε έναν ιδιωτικό χώρο της ερωτικής επιθυμίας. Αυτός ο ρόλος διαφέρει σημαντικά από την παθητική στάση της Ιοκάστης του Σοφοκλή η οποία έχασε τον σύζυγό της, Λάιο και παντρεύτηκε τον δολοφόνο του, γιατί αυτό υποχρεούταν να κάνει ως η χείρα βασίλισσα της Θήβας, χωρίς να γνωρίζουμε ποτέ την πραγματική της επιθυμία.

---

<sup>80</sup> Όπως παραπάνω, σελ. 161

## B. MARTHA GRAHAM ΩΣ ΙΟΚΑΣΤΗ



Εικ. 32. Η Martha Graham και ο Erick Hawkins στο *Night Journey*

Αναφορικά με τα έργα του ελληνικού κύκλου της Martha Graham, η Nurit Yaari υποστηρίζει ότι η μετατόπιση της μυθικής αφήγησης από την ανδρική στη γυναικεία οπτική γωνία δεν είναι μια ανεξάρτητη διανοητική επιλογή, αλλά αποτέλεσμα της χορευτικής πρακτικής της Graham. Ιδιαίτερη σημασία για την πρακτική αυτή έχει το γεγονός ότι οι χορογραφίες της Graham δημιουργήθηκαν πρωτίστως για την ίδια. Η εκπλήρωση του διπλού ρόλου του χορευτή/χορογράφου

απαιτεί διαρκώς τη συγχώνευση της ατομικής και ψυχολογικής διεργασίας στη φυσική διάσταση του χορού, την εξιστόρηση/επεξεργασία ενός προσωπικού παρελθόντος μέσα από το υλικό που διαμορφώνει το χορό. Όλες οι θεωρίες και οι τεχνικές της Graham πηγάζουν από αυτή τη δυαδικότητα του ατομικού και του αρχετυπικού, όπως συγχωνεύονται στον ρόλο του χορευτή, του χαρακτήρα και του χορογράφου. Η ίδια περιγράφει αυτή τη συγχώνευση στο *The Dancer's World*:

«Το καμαρίνι του θεάτρου είναι ένα πολύ ιδιαίτερο μέρος. Είναι ο τόπος όπου η πράξη του του θεάτρου. Το μακιγιάζ είναι ένα είδος μαγείας, το μέσο με το οποίο μεταμορφώνεσαι στον χαρακτήρα που υποδύεσαι. Μακιγιάρεις το πρόσωπό σου όπως νομίζεις ότι πρέπει να έμοιαζε- φτιάχνεις τα μαλλιά σου όπως νομίζεις ότι μπορεί να έφτιαχνε τα δικά της. Και τότε, έρχεται μια στιγμή που σε κοιτάζει στον καθρέφτη και συνειδητοποιείς ότι σε κοιτάζει και σε αναγνωρίζει ως τον εαυτό της. Μέσα από εσένα θα εκφραστεί η αγάπη της, ο φόβος της, ο τρόμος της.»<sup>81</sup>

Πιο συγκεκριμένα, αναφορικά με το *Night Journey* και το ρόλο της Ιοκάστης, όταν η Martha Graham συνέθεσε τη χορογραφία, το 1947, διένυε τη δεκαετία των πιο παραγωγικών χρόνων της ως καλλιτέχνης και των πιο ταραχδών χρόνων στην ιδιωτική της ζωή. Τη χρονιά που δημιουργήθηκε το *Night Journey*, φαινόταν ότι η ήδη παραγμένη σχέση της με τον Erick Hawkins θα μπορούσε να διαλυθεί λόγω της απιστίας του και του καλλιτεχνικού τους ανταγωνισμού. Το γεγονός ότι η μεσήλικη, ανεξάρτητη Graham -η οποία μέχρι τη δεκαετία του 1940 ήταν πάντα αφοσιωμένη κυρίως στην δουλειά της - ήταν τώρα ερωτευμένη και σκεφτόταν να παντρευτεί έναν άνδρα δεκαπέντε χρόνια νεότερό της, επηρέασε πολλούς από τους χορούς της κατά τη διάρκεια αυτής της περιόδου. Αλλά η προσωπική της κατάσταση πρέπει να διαμόρφωσε ιδιαίτερα την ερμηνεία του μύθου του Οιδίποδα στο *Night Journey*. Δημιούργησε τον ρόλο της βασανισμένης, μετανιωμένης Ιοκάστης για τον εαυτό της και εκείνον του Οιδίποδα, του συζύγου-γιου της Ιοκάστης, για τον Hawkins, τον δικό της νεαρό μελλοντικό της σύζυγο <sup>82</sup>.

Επομένως, το *Night Journey* είναι ένα έργο το οποίο διαμορφώθηκε από τη Martha Graham σε μια περίοδο όπου οι επιρροές της προέρχονταν τόσο από το προσκήνιο της τεταμένης ιδιωτικής ζωής της με τον Hawkins, όσο και από την μελέτη των θεωριών του Freud σχετικά με το Οιδιπόδειο σύμπλεγμα και των θεωριών περί αρχέτυπων φιγούρων του Jung. Λαμβάνοντας υπόψιν αυτές τις επιρροές αλλά και την χορευτική πρακτική της στην οποία αναφέρεται η Yaari, εντοπίζουμε ομοιότητες μεταξύ της ίδιας της Martha Graham και του χαρακτήρα της Ιοκάστης που συμβάλλουν στην σκιαγράφηση μιας γυναικείας ταυτότητας γεμάτης από

---

<sup>81</sup> Yaari N., 2003, Myth into Dance: Martha Graham's Interpretation of the classical tradition, *International Journal of the Classical Tradition*, τ. 10, σελ. 229-230

<sup>82</sup> Sally Banes, *Dancing Women: Female Bodies on Stage*, Routledge, London and New York, 1998, σελ. 158-159

αντιθέσεις και μιας διαφορετικής θηλυκότητας που χαρακτηρίζεται από σοβαρότητα.

## ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Η γυναικεία ταυτότητα είναι ένα θέμα που αποτελεί αντικείμενο για την τέχνη του χορού, αλλά και την αρχιτεκτονική και παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον τόσο ως προς τον προσδιορισμό του από τα μέσα του χορού, όσο και ως προς την αναπαράσταση του φύλου στο χώρο. Από την άλλη πλευρά, αρχιτεκτονική και χορός αποτελούν δύο πεδία που συνδέονται πολύ στενά μέσω εννοιών όπως η κίνηση, η φόρμα και η κιναισθητική εμπειρία.

Η παρούσα εργασία στοχεύοντας στην σκιαγράφηση της γυναικείας ταυτότητας από τα μέσα του χορού και της αρχιτεκτονικής, επικεντρώθηκε στο έργο μιας μεγάλης προσωπικότητας του μοντέρνου χορού, της Martha Graham, η οποία ανέδειξε μια θηλυκότητα, πολύ διαφορετική από αυτήν που πρέσβευε ο χορός την εποχή που ενέργησε και ιδιαίτερα το μπαλέτο κατά τον 19<sup>ο</sup> αιώνα με την στερεοτυπική, κομψή γυναικεία φιγούρα που προωθούσε. Η ανάδειξη της γυναικείας ταυτότητας στο έργο της, από τα μέσα που παρέχει ο χορός, επιτυγχάνεται μέσω ενός κινησιολογικού λεξιλογίου που χαρακτηρίζεται από μια διαφορετική διάδραση του σώματος με το περιβάλλον του καθώς αποτελείται από αυστηρές κινήσεις που φέρνουν το σώμα σε επαφή με το έδαφος και τον χώρο στον οποίο εντάσσεται, ενώ χρησιμοποιούν το βάρος του και τις φυσικές του λειτουργίες με σκοπό να αναδειχθεί δραματικά ο χαρακτήρας ενός γυναικείου ρόλου. Ταυτόχρονα, εισάγονται στον χορό ψυχαναλυτικές ερμηνείες που παρουσιάζονται μέσα από έντονους συμβολισμούς στην δραματική αναπαράσταση. Αναφορικά με την συμβολή του χώρου στην ανάδειξη αυτού του διαφορετικού τύπου θηλυκότητας, ο σχεδιασμός του χώρου της σκηνής και των αντικειμένων που τον δομούν με τον έντονα συμβολικό τους χαρακτήρα, ενίσχυσαν την σημασία των ερμηνειών αυτών.

Τέλος, η κίνηση στο έργο της είναι ένας παράγοντας, που από μόνος του εισάγει στο πεδίο του χορού την έννοια της *εσωτερικότητας* του σώματος και ιδίως του γυναικείου, μιας και η τεχνική της βασίστηκε πάνω στην γυναικεία ανατομία. Η έννοια αυτή θα μπορούσαμε να πούμε, εν τέλει, ότι νοείται ως η χωρικότητα που αποκτά το σώμα της χορεύτριας μέσα από τις φυσικές αλλοιώσεις που της προκαλούν τα βαθύτερα συναισθήματά της και που αποτυπώνονται απτά μέσα από την φόρμα της κίνησης. Επομένως, εκτός από το γεγονός ότι η Martha Graham είναι μια από τις μεγάλες μοντέρνους χορογράφους του 19<sup>ου</sup> και του 20<sup>ου</sup> αιώνα, το έργο της μας ενδιαφέρει από αρχιτεκτονική σκοπιά για τον τρόπο με τον οποίο ο χώρος αποτέλεσε μεταξύ άλλων ένα από τα εργαλεία προσδιορισμού και σκιαγράφησης της γυναικείας ταυτότητας.

Αναφορικά με το *Night Journey*, μελετήθηκε μια περίπτωση έργου της Martha Graham στην οποία αναδείχθηκε ένα γυναικείο πρότυπο ιδιαίτερα πολύπλοκο και αντισυμβατικό για τα κοινωνικά πρότυπα. Αυτή η ανάδειξη επιτεύχθηκε τόσο

μέσα από την χαρακτηριστική κινησιολογία της Graham αλλά και μέσα από συμβολισμούς οι οποίοι υποδηλώνονται στο έργο με την χρήση των αντικειμένων της σκηνής. Επιπλέον, ο χώρος μέσα στον οποίο τοποθετούνται τα γεγονότα, το δωμάτιο της Ιοκάστης, αποτελεί από μόνος του έναν συμβολισμό για τον αντικατοπτρισμό του ψυχισμού του χαρακτήρα της. Επομένως, η συμβολή του χώρου στην ανάδειξη της γυναικείας ταυτότητας έγκειται στους χωρικούς συμβολισμούς οι οποίοι εντοπίζονται από την διαχείριση των αντικειμένων της σκηνής και τον χαρακτήρα που αποδίδεται στον χώρο.

## ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΠΗΓΕΣ

Miriam Giguere, *Beginning Modern Dance* (Interactive dance series), Human Kinetics, Drexel University, Philadelphia, 2013

Martha Graham, *Blood Memory - An Autobiography*, Doubleday, New York, 1991

Rhonda K. Garelick, *Electric Salome – Loie Fuller’s Performance of Modernism*, Princeton University Press, 2007

Deborah Jowitt, *Time and the Dancing Image*, University of California Press, 1989

Nancy Reynolds, Malcolm McCormick, *No Fixed Points: Dance in the Twentieth Century*, Yale University Press, 2003

Sally Banes, *Dancing Women: Female Bodies on Stage*, Routledge, London and New York, 1998

Victoria Thoms, *Martha Graham: Gender and the Haunting of a Dance Pioneer*, Intellect Ltd, Bristol/ UK, Chicago/ USA, 2013

Julia L. Foulkes, *Modern Bodies\_ Dance and American Modernism from Martha Graham to Alvin Ailey*, The University of North Carolina Press, London, 2002

McRobbie, Angela (2009) *The Aftermath of Feminism: Gender, Culture and Social Change*. London

Hayden Herrera, “Listening to Stone, The Art and Life of Isamu Noguchi”, Farrar Straus and Giroux, Νέα Υόρκη, 2001

Russell Freedman, *Martha Graham - A Dancer’s Life*, Clarion Books, New York, 1998

Kimener L.LaMothe, *Nietzsche's Dancers: Isadora Duncan, Martha Graham, and the Revaluation of Christian Value*, Palgrave Macmillan, New York, 2006

Dana Mills, *Dance and Politics- Moving beyond Boundaries*, Manchester University Press, Manchester, 2017

## ΔΗΜΟΣΙΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΠΗΓΕΣ

Bannerman H.,2010, Martha Graham's House of the Pelvic Truth: The Figuration of Sexual Identities and Female Empowerment, *Dance Research Journal*, *Dance Research Journal*, τ.42, μέρος 1<sup>ο</sup>, σελ.39-40

Williams P., "First steps into the Maze: The Creator," *Dance and Dancers*, 5(4), p. 12.

Beaumont C.,1954, "Martha Graham," *The Sunday Times*, 7 March, p. 8.

Butler J.,1998, Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory, *Theatre Journal*, The Johns Hopkins University Press., Vol. 40, No. 4., pp. 519-531

Van Dyke J., 1996, Gender and Success in the American Dance World, *Women's Studies International Forum*, τόμος 9

Yaari N., 2003, Myth into Dance: Martha Graham's Interpretation of the classical tradition, *International Journal of the Classical Tradition*, τ.10

Luc Brisson, *Sexual Ambivalence: Androgyny and Hermaphroditism in Graeco-Roman Antiquity*, University of California Press, London, England, 2002, σελ.116-118

Ronnie Ancona (Hunter College and The Graduate Center, CUNY), 2020 "Cave of the Heart," The Medea of Martha Graham and Isamu Noguchi: Twentieth-Century Classical Reception in the Visual and Performance Arts, *NEW VOICES IN CLASSICAL RECEPTION STUDIES*, σελ.9

Aaron Britt, Dance Partners: Martha Graham and Isamu Noguchi on their enduring artistic collaboration, *Why Magazine*  
<https://www.hermanmiller.com/stories/why-magazine/dance-partners/>

Anna Dodge, *Night Journey*, Cambridge High School, Cambridge, Massachusetts, 2007

## ΕΡΕΥΝΗΤΙΚΕΣ ΕΡΓΑΣΙΕΣ

Αθανασιάδη Ίρις, *Χορο/γράφοντας – Εργαλεία Χορογραφίας για την Αρχιτεκτονική Σύνθεση*, Ερευνητική εργασία, Σχολή Αρχιτεκτόνων Μηχανικών Πολυτεχνείου Κρήτης, Χανιά, 2016

A.G. Thiriot, *Space and relationship - An exploration of and a reflection on Laban's spatial concepts in current dance practice*, Special Diploma in Choreological Studies, Year 3 : Living Architecture, Written assignment

## ΒΙΝΤΕΟΓΡΑΦΙΚΟ ΥΛΙΚΟ

Martha Graham - *Lamentation* :  
[https://www.google.com/search?q=lamentation+martha+graham&og=lamentat&gs\\_lcrp=EgZjaHJvbWUqCQqCECMYJxiKBTIGCAAQRRg7MgYIARBFGDkyCQqCECMYJxiKBTIHCAmQLhiABDIHCAQQABiABDIHCAUQABiABDIHCAYQABiABDIHCAcQABiABDIHCAgQABiABDIHCAkQABiABNIBCDmzOTFqMGo5qAIAAsAIA&sourceid=chrome&ie=UTF-8#fpstate=ive&vld=cid:47c8ce70,vid:kIF8Ob8bRSE](https://www.google.com/search?q=lamentation+martha+graham&og=lamentat&gs_lcrp=EgZjaHJvbWUqCQqCECMYJxiKBTIGCAAQRRg7MgYIARBFGDkyCQqCECMYJxiKBTIHCAmQLhiABDIHCAQQABiABDIHCAUQABiABDIHCAYQABiABDIHCAcQABiABDIHCAgQABiABDIHCAkQABiABNIBCDmzOTFqMGo5qAIAAsAIA&sourceid=chrome&ie=UTF-8#fpstate=ive&vld=cid:47c8ce70,vid:kIF8Ob8bRSE)

Martha Graham – *Night Journey*  
<https://www.youtube.com/watch?v=y9fHayWO9bo>

## ΠΗΓΕΣ ΕΙΚΟΝΩΝ

Εικ.1: Martha Graham, *Blood Memory - An Autobiography*, Doubleday, New York, 1991

Εικ.2: Miriam Giguere, *Beginning Modern Dance* (Interactive dance series), Human Kinetics, Drexel University, Philadelphia, 2013

Εικ.3: Miriam Giguere, *Beginning Modern Dance* (Interactive dance series), Human Kinetics, Drexel University, Philadelphia, 2013

Εικ.4: Russell Freedman, *Martha Graham - A Dancer's Life*, Clarion Books, New York, 1998, σελ.54

Εικ.5: <http://adancehistory.blogspot.com/2015/11/lamentation-project-superb-dance.html>

Εικ.6: <https://www.flickr.com/photos/raimist/367146319>

Εικ.7: <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-rare-photos-of-martha-graham-reveal-the-unique-legacy-of-the-world-s-most-famous-modern-dancer>



- EIk.8: [https://npg.si.edu/object/npg\\_S\\_NPG.84.211](https://npg.si.edu/object/npg_S_NPG.84.211)
- EIk.9: <https://www.nytimes.com/2022/11/05/books/review/martha-graham-when-dance-became-modern-neil-baldwin.html>
- EIk. 10: <https://photos.com/featured/martha-grahams-errand-of-the-maze-michael-ochs-archives.html>
- EIk.11: <https://gr.pinterest.com/pin/30891947414446484/>
- EIk. 14: <https://archive.noguchi.org/Detail/archival/33086>
- EIk.19:[https://el.wikipedia.org/wiki/%CE%A3%CE%AF%CE%B3%CE%BA%CE%BC%CE%BF%CF%85%CE%BD%CF%84\\_%CE%A6%CF%81%CF%8C%CF%85%CE%BD%CF%84](https://el.wikipedia.org/wiki/%CE%A3%CE%AF%CE%B3%CE%BA%CE%BC%CE%BF%CF%85%CE%BD%CF%84_%CE%A6%CF%81%CF%8C%CF%85%CE%BD%CF%84)
- EIk. 20: <https://taliatalksdance.files.wordpress.com/2013/07/grahamfront.jpg>
- EIk. 23 : <https://www.noguchi.org/>
- EIk. 24: <https://nobraashfestivity.tumblr.com/post/666042835248857088/martha-graham-with-set-elements-spider-dress>
- EIk. 28: <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-rare-photos-of-martha-graham-reveal-the-unique-legacy-of-the-world-s-most-famous-modern-dancer>
- EIk. 29: <https://thespaceintherelationship.wordpress.com/kinesphere/>
- EIk. 30: <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-rare-photos-of-martha-graham-reveal-the-unique-legacy-of-the-world-s-most-famous-modern-dancer>
- EIk. 31: <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-rare-photos-of-martha-graham-reveal-the-unique-legacy-of-the-world-s-most-famous-modern-dancer>
- EIk. 32: <https://i0.wp.com/hyperallergic-newspack.s3.amazonaws.com/uploads/2016/02/grahamnoguchi01.jpg?quality=100>